Cornel Ungureanu

PROZA ROMÂNEASCĂ DE AZI

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Cornel Ungureanu

PROZA ROMÂNEASCĂ DE AZI

(Volumul întîi: CUCERIREA TRADIȚIEI)

Cartea Românească
1985

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

De ce „Proza românească *de azi*“ ? *De azi* vrea să aducă în fața noastră scriitori *vii*, aflați în imediata noastră apropiere. Editați și reeditați, în volume impozante, studiați în școli, Sadoveanu și Camil Petrescu, Călinescu și Ivasiuc, Zaharia Stancu și Romulus Guga sînt autori de azi, actuali și vii, prezențe — uneori copleșitoare — în viața noastră literară. Îi redescoperim mereu și îi citim cu egală uimire, atenți la felul în care modelează literatura din preajma noastră. Ne redescoperim prin fiecare dintre ei, autori ai unui prezent continuu. Au urmași și epigoni, prefigurează direcții de evoluție ale scrisului românesc, se oglindesc în vitejiile tinerilor. Scriitorii de azi *sînt* Marin Preda sau Zaharia Stancu, primul, înconjurat de o dragoste pe măsura operei sale, al doilea trecînd, după moarte, prin penumbrele care compensează întotdeauna excesele encomiastice.

Literatura de azi se întemeiază pe relații de continuitate / discontinuitate cu literatura „de altădată“. Literatura noastră „nouă“ nu poate fi înțeleasă dacă ignorăm tinerețea maeștrilor, luptele lor de demult, opera lor „veche“. Trebuie să urcăm pînă către începutul secolului pentru a-l înțelege cum se cuvine pe Sadoveanu, să ne oprim asupra primilor ani de glorie literară a României întregite pentru a-l înțelege pe Camil Petrescu. Fără cîteva note — fie și fugitive — asupra începuturilor lui Geo Bogza îl vom nedreptăți pe marele reporter, fără recapitularea bătăliilor jurnalistice ale lui Zaharia Stancu vom scăpa adevărurile intime ale scrisului său. Cerceta-

Scanned with OKEN Scanner

rea se deschide către o istorie a vieții spirituale românești, pe care o vor face desigur alții. Noi am intenționat să căutăm *rădăcinele* literaturii românești actuale. Pentru cine va citi atent, va fi evident faptul că nu atît despre prozatori scriem, cît despre proză, fenomen continuu, unificat și nu despărțit de personalitatea creatorilor. Marile vedete sînt eroii unor generații — spațiu spiritual privilegiat — care își proclamă dreptul de a învinge. Care au resursele, talentul, uneori geniul de a învinge.

Primul volum al cercetării noastre este consacrat *cuceririi tradiției*. Este fenomenul cu cele mai bogate implicații în proza *de azi*. Poate și cel mai expresiv. Înțelegem cucerirea tradiției ca o înfăptuire continuă, într-o lume căreia îi place să recunoască, în despărțirea de tradiție, o constantă a modernității. Cucerirea tradiției este un fenomen complex, care angajează nu doar scriitorii. Dar pe ei îi angajează în primul rînd.

Nu putem studia cucerirea tradiției fără a prospecta profunzimile prozei contemporane. Volumul acesta s-a vrut un studiu al „profunzimilor". Pe verticala spirituală care ne leagă de începuturi, semnalele trecutului sînt receptate de scriitor cu o acuitate unică. Există scriitori care au o sensibilitate specială pentru lumea de demult, pentru *orizontul arhaic* al ființei. Redescoperirea lui — iată unul dintre fenomenele definitorii ale prozei *de azi*. Fenomen organic, literatura de azi a resimțit prospectarea acestui orizont ca pe o necesară purificare. Corifeii *generației* '60 au dat acestei literaturi rafinamentul și noblețea care să-i asigure prestigiu, forță, capacitate de iradiație.

În măsura în care a reușit să fie o „cercetare a profunzimilor", acest volum nu a despărțit ideea de tradiție de viața interioară a Creatorului. Tradiția nu e un fenomen exterior, delimitat prin etnografie, istorie etc. Tradiția este o realitate a vieții interioare. Am legat studiul operei de vîrstele prozatorului : anii tineri, începuturile scrisului, descoperirile lecturii, prezența familiei nu sînt contexte inutile. Ne-a interesat așezarea scriitorului în lume, unghiul de impact cu numita rea-

Scanned with OKEN Scanner

litate. Pentru noi *deceniul unu* nu este o metaforă ci o realitate, așa cum va fi fost și pentru mulți dintre creatorii acelui timp. Sadoveanu, Călinescu, Camil Petrescu se consideră creatori ai *deceniului unu* al literaturii române. Cel puțin cîțiva ani așa se consideră : creatori ai unui început de lume. Ai unui timp al Renașterii.

Problema cuceririi tradiției se suprapune, prin cîțiva dintre creatorii acestui timp, cu a renașterii. Societatea, literatura, viața „spirituală" își așteaptă timpul nou, reînnoirea, redescoperirea sensului pierdut al valorilor. *Renașterea*, ca realitate și simbol, realizează, în literatura „cuceririi tradiției", constelații simbolice, enorm „ramificate" în literatura generației '60. În relație cu constelațiile simbolice ale renașterii, *pămîntul* .constelează alte șiruri de simboluri. Voci ale profunzimilor, acestea dau pecete inconfundabilă cărților fundamentale ale acestei epoci. Literatura satului românesc își cîștigă dreptul la adevăr în momentul în care lumea interioară a personajului își reclamă drepturile. Primul mare personaj al romanului românesc actual, Ilie Moromete, înseamnă o lecție despre libertatea interioară a personajului dar și a scriitorului.

Afirmațiile noastre nu sînt convingătoare fără analizele, fie și sumare, ale epocii de creație. Nu ne-am sfiit, în anumite capitole, să *documentăm* cititorul asupra evoluției prozei românești din ultimii patruzeci de ani. Studiem, în cazurile mai importante, contextul operei, împrejurările în care se formează un autor ; cum funcționează, în anumite momente, orizontul de așteptare. Nu vom înțelege felul de a fi al tradiției literare fără a ne întreba care este locul scriitorului în societatea românească. Fără ultima întrebare înțelegerea literaturii „deceniului unu" ar avea de suferit.

Prozatorul român se compară cu cel francez și cu cel american, eventual cu cel englez, german sau de limbă spaniolă. Foarte rar sau deloc cu cel din estul european. Și totuși aceasta este comparația care ar trebui să primeze ! Cucerirea tradiției cunoaște faze asemănătoare

Scanned with OKEN Scanner

în toate literaturile din estul Europei. În ultimii patruzeci de ani formarea și dezvoltarea literaturii noastre „noi" cunoaște similitudini cu formarea și împlinirea literaturilor iugoslave, poloneze, maghiare, cehe, slovace etc. Ne înțelegem mai bine specificitatea comparîndu-ne cu *acești* autori, cu acești prozatori care înfruntă, în linii mari, aceleași teme, aceleași dificultăți, aceleași întrebări ca și prozatorul român. Ecloziunea literaturilor sud-americane ne îndeamnă să insistăm asupra felului în care literaturile est-europene își exploatează orizontul arhaic, spațiul magico-mitic al lumii rurale.

Volumul întîi al lucrării noastre se încheie cu autorii care debutează în anul 1965, important an de graniță al culturii noastre. Volumul al doilea, *Tradiție, model literar, model spiritual,* va lua în seamă atît autori care, debutînd în deceniile al patrulea și al cincilea, revin după 1965 sau își dau, în această perioadă, operele lor majore. Ciclurile romanești dar și romanele „intelectuale" intră în atenția noastră în acest volum. Afirmarea modelelor literare și spirituale în proza românească „de azi" prin prozatorii care debutează după '68, vor pune în prim plan mari creatori al căror demers se află, nu o dată, la limita genurilor. Un capitol amplu al lucrării va fi consacrat eseiștilor, autori ce abia acum își dau măsura adevăratei lor valori. Se va vedea și mai bine, în acea parte a analizelor noastre, ce datorăm unor gînditori ca Eliade sau Noica, autori fără de care înțelegem greu fenomenul românesc în toată amploarea sa.

Or *Proza românească de azi* nu vrea să fie, în ultimă instanță, decît un studiu al fenomenului românesc, văzut prin lentilele literaturii ultimelor patru decenii.

Scanned with OKEN Scanner

PROZA DECENIULUI UNU (I)

Amurgul zeilor. Temele epocii şi exigenţele ei. Între manual de educaţie politică şi roman. Romanul ca manual de educaţie politică. Istoria nouă şi literatura nouă. Proza românească în anul unu al literaturii române. Profesiunea de scriitor faţă cu exigenţele vremii. Încercări de acomodare.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre cele mai frumoase capitole ale „istoriei literaturii române...“, cel consacrat lui Sadoveanu, se încheie astfel : „Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera : voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa ; însă lăsarea în jos a gurii, zîmbetul împietrit al feții, aduc pe față o nepăsare ferină ; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent sunt ai unei rase necunoscute“. Un portret magistral, ieșit dintr-o capacitate de identificare unică, dintr-o vecinătate eminesciană. La obîrșii se află arhetipul care modelase *Luceafărul*, dar și portretul Marelui Preot al lui Zamolxe.

Omul nu era al timpului său, spunea Călinescu în 1941. Privirea sa mîhnită se întorcea în urmă, acolo unde civilizația nu alterase valorile. Deceniul al patrulea adăugase reîntoarcerilor sadoveniene adeziuni noi : opțiunile literare și spirituale au devenit opțiuni politice. Nu încă de mare anvergură. Dar de mare claritate.

Așa că nu trebuie să surprindă pe nimeni adeziunea lui Sadoveanu — adeziune imediată și definitivă — la exigențele timpurilor noi. Alți scriitori — ne referim la cei mai importanți — vor avea ezitări, interpretări proprii ale evenimentelor. Unii se vor retrage într-o tăcere semnificativă. O tăcere polemică, dacă va fi fost posibilă așa ceva în anii fierbinți ai deceniului al șaselea. Cîțiva vor scrie fără să publice, citind în cercuri restrînse poezii și proze destăinuite *celorlalți* abia în deceniul al șaptelea, ca *inedite*. Mai mulți — nu foarte mulți — au

Scanned with OKEN Scanner

de ispășit adeziunea la o ideologie : n-au fost îngerași și nimeni nu-i plînge, în asemenea vremuri jocul cu ideile se plătește. Uneori, cu vîrf și îndesat.

Timpurile noi reclamau o angajare totală, deplină, definitivă — cîți puteau răspunde acestor formidabile solicitări ? Cîteodată formulate cu înțelepciune, alteori fără, uneori *ordonînd* întoarceri de 180°, alteori mai tîrguind cîte ceva... Scriitorul putea fi reeducat, i se acorda și această șansă. Trebuia să înțeleagă și să se alinieze. Sadoveanu fusese întotdeauna scriitorul lumii ostracizate, de „veche orînduire". Fără să fie un profet al noii lumi, nu fusese, nici o clipă, apărătorul celei vechi. Fusese doar apărătorul civilizațiilor care trebuiau scoase la lumină.

Alți mari scriitori puteau fi, în deceniile trei și patru, exemple de sincronizare. El nu se sincronizase. Cartea despre Olanda, cu privirile piezișe asupra ordinii occidentale („Aici e mai mult om. Nimic din ce face omul nu-i minune adevărată și vie") arată că opoziția scriitorului față de vestul european este structurală. El este răsăritean. Noua realiniere nu va trebui să salte peste hopurile unor credințe dintr-o operă altfel întemeiată. Nu va avea, cel puțin pentru început, de operat rectificări în alegerea personajelor și a conduitei lor. *Cronotopii* — aceste zodii sub care se citeau dosarele literare ale anilor '50 — îi erau prielnici.

Alți scriitori participaseră direct la viața politică, solidari cu nume și idei ale „lumii vechi" : ieșiseră nu o dată în arenă sub steaguri care erau departe de a fi pe placul celor ce diriguiau, acum, trebile culturale. Luptaseră, pînă la uitarea de sine, pentru ideea națională. Fuseseră (prea) mari visători într-o vreme în care visul părea îngăduit, poate chiar obligatoriu.

Deceniile trei și patru mai adunaseră în saloane literare, în cafenele, scriitori profesionalizați ca atare, lumpenintelectuali legați între ei doar de ideea de competiție a talentului. Sadoveanu venea de dincolo de ei : nici unul nu e fiul său spiritual. De nimeni dintre aceștia nu e legat printr-un crez. Afinii săi spirituali sînt rămași fie în provincie, fie la începutul unui secol care promitea altfel de vremi. *Anii de ucenicie*, carte apărută

Scanned with OKEN Scanner

exact în anul în care lumea românească se pregătea pentru transformări radicale, este o confesiune pe care noi, azi, o putem citi cu certitudinea că sinceritatea marelui prozator este deplină. Poate mai mult : o confesiune cu sens inițiatic, aparținînd, mai mult decît literaturii, unui demers spiritual. E cronica unei izolări și a unei singurătăți. Mai în glumă — mai în serios (cît de mult umor există în opera lui Sadoveanu nu s-a observat încă) autorul *mărturisește*. *Realismul deziluziei,* pe care îl constata Tudor Vianu vizavi de realitatea sadoveniană trece în planul al doilea, anii de formare ai scriitorului nu sînt „negri". Ei sînt anii fericiți, anii negri sînt *aceștia.* El este un luptător, nimic nu poate să-l învingă. *Anii de ucenicie* e cartea unui tînăr exemplar, de fiecare dată așezat temeinic în legea vîrstei, cuprins într-un peisaj solidar lui. Melancolii puține, tristeți pasagere, documente numeroase dar împinse în față fără ostentație, cu gest firesc.

Anii „uceniciei școlare" se vor așeza sub primele semne ale scrisului. Cea dintîi dintre uceniciile școlarului este pe malul Siretului (va reveni în operele tîrzii) :

„În asemenea peregrinări, nu căutam numai plăcerea simplă a mișcărilor libere în unda vicleană a acelei ape, nici murele brumate ; învățătura mea urma o altă lege. Toate minunile nouă ale vieții care se înfățișau ochilor se înscriau în mine ca niște hieroglife durabile ; de asemenea auzul meu înregistra acordurile delicate ori grave ale naturii, asociindu-le imaginilor. Ceteam deci viața din juru-mi ca un primitiv.". *Primitiv* este, așa cum s-a demonstrat de numeroase ori și cum vom sublinia și noi, un cuvînt cu sens polemic : el trebuie să vorbească despre o lume nealterată de „civilizația nouă". Un om care a păstrat nealterat contactul cu sistemul de semne esențiale. „Probabil, continuă marele scriitor, că din pricina acestei scăderi am deprins mecanismul cetitului nu după metodele progresive ale pedagogiei, ci printr-o revelație dramatică."

E momentul să facem o paranteză. Așa cum la originea cetăților se află o legendă, la originea relației scriitorului cu lumea trebuie să se afle un eveniment fabulos. Începuturile lui Blaga stau sub semnul *unei fa-*

Scanned with OKEN Scanner

buloase absențe a cuvîntului, începuturile lui Sadoveanu sub disjuncția *cuvînt-imagine*. Unirea se va petrece, dar sub semn magic : „N-aș putea spune cînd și cum anume s-a produs lovitura magică a înțelegerii. Dar ea s-a produs brusc, într-o clipită. Relația cuvînt-sunete și litere mi-a apărut fără intervenția nimănui, și în ceasul care a urmat am cetit restul abecedarului iar a doua zi..."

A doua zi a început marea odisee a lecturii, drumul niciodată întrerupt în împărăția cărților. A început așezarea sub semnul lor. Nicolae Manolescu îi consacră un capitol din care ar trebui să reținem că totul, în opera lui Sadoveanu, ocolește vorbirea : devine *literă scrisă.* Limba „trebuie tradusă, adică redusă la aspectul literal care e întotdeauna cel mai grațios". Și continuă exegetul „utopiei sadoveniene" : „Un stil al realismului face loc unui stil al decorativului... (...). Aici sfîrșește utopia sadoveniană a cărții : în litera ei". O lectură tentantă, care ocolește *imaginile* sadoveniene ; forța lor ; dinamismul lor. Mărturiile din *Anii de ucenicie* sînt importante fiindcă aparțin *concluziilor* scriitorului. *Împărăția cărților* există, nu e o utopie. Iat-o : „Cine e atent *vede și aude* (s.n.) de-a pururi altceva ; fiecare fracțiune a vieții își schimbă perspectivele necontenit — și în sine și în raport cu noi. Noi înșine sîntem alții întruna, pînă în clipa nesimțită cînd trecem în altă zonă și urmăm a fi și atunci cînd nu mai avem conștiința celorlalte stări succesive ce ne sînt hărăzite. (...). M-a interesat întotdeauna orice peisagiu în orice împrejurare și orice clipă a vieții, fără să mă obosească, fără să mă plictisească ; m-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un *fenomen de participare, osmoză și simbioză.* (s.n.) Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular... (...) faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui, smeurei și ferigii. Cu atît mai vîrtos alianța aceasta se manifestă între mine și sălbăticiuni — zburătoare, gîze și fiare ; între mine și apele care curg și palpită ori întind luciuri neclintite... (...). *Mă voi stinge în curînd : dar icoanele acestea, ca și lucirile unui astru mort, vor continua să fie fără sfîrșit.*" (s.n.)

Scanned with OKEN Scanner

E un moment în care vorbește despre stingere (va mai vorbi despre ea) într-o carte senină. Miracolul naturii *descoperite atunci* revine, ca și drumurile sale de vînător (de contemplator). Evenimente insignifiante pentru profan devin miracole pentru cel înzestrat cu asemenea simțuri : „Însă au rămas în amintirea mea cît voi dura, ca niște musculițe într-un bulz de chihlimbar.“. *Anii de ucenicie* trebuie înțeleasă ca o despărțire de o lume și de o operă. O despărțire nu lipsită de melancolie, dar nici de bărbătească mîndrie a scriitorului care știe că are în urma lui o operă. Personajele sale au intrat în legendă, începuturile sale sînt obiect de studiu în școli. E celebru, e sigur de trăinicia operei, dar niciodată infatuat, disprețuitor, aristocratic : e umil, ieșind și în întîmpinarea studiosului onest și înaintea filosofului.

Sînt două direcții ale mărturisirii : una pentru auzul amatorului de factologie, pentru cei care contabilizează, cu sîrg, avuția literară — întinderea ei, acareturile și strălucirile vizibile — și alta, pentru cei care încearcă a înțelege viața interioară a operei sau, cu un cuvînt al lui Paul Georgescu, *destinul interior* al creatorului. Sîntem avertizați asupra invizibilelor care vor ieși mai tîrziu la lumină, asupra poeziei care „se stratifică încet încet în ființa mea cu semințele ei, așteptîndu-și timpul.“

Parcă am mai citit undeva despre *semințele* lucrurilor, nu-i așa ? *Faust*, venerabilul voia chiar să înțeleagă semințele lucrurilor : „Dass ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält, / Schau alle Wirkenskraft und Samen / Und du nicht mehr in Worten kramen.“ De *semina rerum* se ocupaseră un șir lung de inițiați și de filozofi ai naturii, de la Paracelsus, Kepler și Böhme pînă la Swedenborg și Schelling, în căutarea acelui *Innersten* al lumii naturale.

Mirabila sămînță a lui Lucian Blaga se mișcă pe traiectoria aceluiași gînd goethean. Dar parcă numai *semințele ?* Și *vînătoarea.* „Vînătoria mea era primejduită de gînduri și de simțiri“, „Întîi a fost vînatul și pe urmă a venit literatura. E posibil ca prima pasiune mi-a luminat înțelegerea și a chemat pe cealaltă“, scrie marele scriitor, trimițînd la un sonet al lui Giordano Bruno, și

Scanned with OKEN Scanner

el aflat în vîrtejul ezoterismului ascunde un tîlc metafizic.

Există în *Anii de ucenicie* un capitol fundamental pentru înțelegerea lui Sadoveanu ; se cheamă *Inițiere*. Nu e vorba de inițierile de mai tîrziu, pe care mai mulți exegeți s-au repezit să le reconstituie în cărți savante ; este vorba doar de felul propriu al lui Sadoveanu de a înțelege și de a adera la valorile civilizației țărănești. Capitolul se deschide cu o evocare a bunicii de la Verșeni : „Bătrînica de la Verșeni, cum îi spuneam eu mamei maicii mele, executase cu ani în urmă, în fața spiritului meu încă adormit, o serie de gesturi rituale în anume împrejurări : prin asociație, mi le-am evocat mai tîrziu, în epoca aceasta a uceniciei mele literare, cînd am început a deveni atent asupra valorilor morale."

Întîi, scriitorul atrage atenția asupra unei deturnări, a unei devieri, a unei abateri :

„Ceea ce era pentru mine, *vlăstar al lumii nouă și al tîrgului* (s.n.) educația pe care mi-o propovăduiau cei care mă aveau în grijă, ar fi trebuit să fie datinile și rînduielile bătrînilor mei, dacă ar fi fost să rămîn al lor."

Dar în prozele ușor confesive, ca *Dumbrava minunată*, copilul va ajunge totuși la bunici : traversînd o pădure miraculoasă — o pădure care va rămîne mereu un spațiu sacru în opera lui Sadoveanu.

„Mama însăși devenise pentru ei o înstrăinată, pe care o primeau cu dragoste, privind-o însă cu grijă și mîhnire deoarece era sînge din sîngele lor, sortită să rămîie lipsită de legea *ce-i călăuzea pe ei din adîncimea veacurilor*. (s.n.) De altminteri, neliniștea și tristețea incurabilă a mamei în acest fapt își avea pricina ascunsă. Mama era o desrădăcinată, a cărei inițiere în taina vieții vechi încă nu o desăvîrșise, cînd tîrgul o smulsese din lumea ei printr-un accident năprasnic. Accidentul acesta era iubirea...".

Cele două lumi sînt clar delimitate. Tatăl este al celeilalte lumi definitiv, el nu va mai putea fi salvat. Transcriind ritualuri vechi prozatorul va preciza :

„După cum se vede, lumea nouă nu știe nimic din ce-i rînduiala dreaptă și cade din rătăcire în rătăcire."

Nu-l bănui pe marele scriitor a fi aici ironic mai mult

decît în alte pagini : o ironie enorm de îngăduitoare, adresată „cititorului nou“ și nu celui vechi. Opoziția față de Tată, „boiernaș voltairian și sceptic“, tresare mereu în acest capitol al elogiului bătrînilor. De altfel, va ironiza, de cîte ori va avea prilejul, sistemul educativ al Tatălui. Pentru țărănime, boiernașul „avea respingere și cu ochii și cu urechile și cu mirosul“. Scepticul îi este profesor, vrea să-l facă om al cărții, așa că, va zice, de data aceasta cu un umor teribil, „mă găseam de acord cu dînsul în ceea ce privește cîștigurile științei și majestatea civilizației moderne“. E momentul de unde am putea să înțelegem modificările, transformările operei.

„Dar după moartea mamei, scrie prozatorul, sporul meu de cunoștințe și de reflecție m-a dus dincolo de zona, primejdioasă prin sterilitatea ei, unde se opresc definitiv semidocții păturii noastre suprapuse. Mișcarea mea sufletească a găsit aliment în cunoscuți și prietini ai mei din Vatra Pașcanilor. Dintrodată mi s-au deschis ochii și mi s-au ascuțit urechile. Am devenit aliatul celor de-o lege cu mama mea.“ După ce arată cum devine, din ce în ce mai mult, „fiul țărăncii“ și pătrunde, la Verșeni, în miezul „civilizației arhaice“... atras de misterul ei viu și palpabil, Sadoveanu face procesul intelectualului român ; poate și al literaturii contemporanilor săi :

„Intrînd astfel încet-încet în inima ascunsă a autohtonilor acestui pămînt, am început a-mi da mie însumi și-o explicație a tragediei lui. Căci țăranii furnizează clasei suprapuse atîtea elemente de valoare ce nu se mai întorc la baștină și rămîn pierdute... (...). Pornisem și eu pe drumul acesta. Din calea mea normală am făcut o sforțare să mă întorc și să mă reculeg. Inițierea mea s-a făcut prin poezie și instinct... ; taina ce m-a pătruns e mai tare decît viața, pentru că vine de la cei morți și — în lumea aceasta — morții poruncesc celor vii “. E unul dintre motivele pentru care scriitorul va argumenta neîncetat „pe eroul meu de predilecție, țăranul român“.

Iată o inițiere — cea mai importantă în ceea ce îl privește pe Sadoveanu.

S-a vorbit mult, în anii din urmă, despre tradițiile esoterice ale literaturii sadoveniene, despre hermetismul ei, despre romanele majore ca despre opere ale unui

Scanned with OKEN Scanner

inițiat. Nu vom relua acum și aici această dezbatere * care tinde să devină atît de erudită încît uită că Sadoveanu este, totuși, un scriitor, dar vom puncta reperele ei.

Citim *Anii de ucenicie* copleșiți de această Imagine a purtătorilor științelor tradiționale. Scriitorul se desparte cu violență de tatăl său, în numele iubirii pentru cei jigniți, pentru cei lăsați la o parte de către o societate nedreaptă. Inițierile de mai tîrziu vor avea în arierplan cealaltă inițiere, cea de demult, care garantează valoarea lor. Am putea spune că drumul lui Sadoveanu în literatura deceniului al patrulea și, în bună parte, în cel de al cincilea, este iluminat din unghiul satului arhaic. Satul vechi poate exista și aici, la doi pași dar poate exista și departe, în ghețurile arctice. Satul poate exista și în

---

* Dezbatere, totuși, de un interes real. Studii ample, ca acelea ale lui Al. Paleologu, Marin Mincu și chiar cercetări ceva mai vechi, ca *Sadoveanu,* semnat, în 1963, de Savin Bratu, sau seria de studii ale lui Paul Georgescu fac dreptate lui Sadoveanu-inițiatul. Deceniul al patrulea, cel în care Sadoveanu își publică principalele cărți „inițiatice" este și unul al „inițiaților" și al inițierii, al doctrinelor esoterice și al ocultismului. Uneori acestea au un sens protestatar : civilizația momentului a degradat valorile morale, prezentul este corupt, șansa regenerării aparține celor ce au acces la marile valori ale științei secrete. În unele cazuri, la marile valori ale tradiției. Civilizații tradiționale, ar fi cea hindusă, cea tibetană, cea chineză ; odinioară erau civilizațiile tuturor raselor. Odinioară — adică în preistorie. Nu-i deloc inutil de amintit că Mircea Eliade descoperă satul românesc, „preistoria" noastră, în India. Sadoveanu sau Voiculescu, Mircea Eliade sau Marcel Avramescu și Vasile Lovinescu, ei și mulți alții sînt preocupați, din motive diferite, de preistorie, doctrine secrete etc. Literații sînt interesați de „inițiere" și datorită simbolismului, cunoașterii poetice a lumii. „Nu trebuie să ne îndoim, scrie Guénon într-un studiu tradus în *Memra* (nr. 1/1934), că simbolismul este ca formă sensibilă a oricărei învățături inițiatice este într-adevăr un limbaj mai universal decît cel vulgar... dacă avem în vedere că orice simbol este reprezentarea sintetică și schematică a unui întreg ansamblu de idei și de concepții pe care fiecare le va putea sesiza potrivit atitudinii mentale proprii și în măsura în care e pregătit pentru înțelegerea lor. Rolul inițierii simbolice nu-i decît acela de a pregăti inițierea efectivă, și ea poate fi transmisă chiar de aceia care nu-i cunosc nici sensul și nici valoarea. Este de ajuns — continuă Guénon — ca simbolurile să fie păstrate intacte pentru a fi capabile de a trezi, în cel ce este capabil de aceasta, toate concepțiile a cărei sinteză o figurează" Și dacă orice proces

Moldova dar problemele lui esențiale pot fi descoperite și în Siberia, Mongolia sau Australia. Omul arhaic de pretutindeni ridică aceleași întrebări și dă aceleași răspunsuri, spune în *Cuibul invaziilor* sau în *Țara Cangurului* Mihail Sadoveanu : așa cum vor spune Mircea Eliade sau Voiculescu sau Blaga. Martori fascinați ai unei lumi care supraviețuiește, ei sînt, nu mai puțin, rapsozii ei. Cei care vor să-i scrie epopeea. *Gingis-han* este unul din „demonii" istoriei, o forță a întunericului („forța supremă a întunericului") care poate fi avertisment pentru conducătorii timpului. „Domnea neguros și crîncen din cortul lui din pustie, hotărînd oarecum sfîrșitul lumii, cînd *viața lui era aproape de stîngere* (s.n.) și a început a viscoli, peste Kara-Korum și peste alcătuirea lui de forță trivială, năsipul uitării.".

---

de inițiere prezintă, în diferitele sale etape o corespondență, fie cu viața omenească individuală, fie cu ansamblul vieții terestre, aceasta se datorește faptului că se poate considera evoluția vitală ea însăși, particulară sau generală, ca desfășurare a unui plan analog sau acela pe care trebuie să-l realizeze inițiatul pentru a se realiza pe sine însuși în deplina expansiune a tuturor potențelor ființei sale. Asemenea planuri corespund întotdeauna și pretutindeni unei aceleiași concepții sintetice, astfel încît sînt identice în principiu și, cu toate că sînt diferite între ele și în mod nedefinit variate în ceea ce privește realizarea lor, purced toate dintr-un Arhetip ideal unic, plan universal trasat de către o forță sau de o voință cosmică căreia, fără a prejudicia cu nimic asupra naturii sale, îi putem da numele de Marele Arhetip al Universului. (...) Prin urmare, orice ființă, individuală sau colectivă tinde, în mod conștient sau nu, să realizeze în ea însăși prin mijloace apropiate naturii sale particulare, planul Marelui Arhitect al Universului și să contribuie, prin aceasta, potrivit funcțiunii care-i aparține în ansamblu cosmic, la realizarea aceluiași plan, *realizare care, pînă la urmă, nu este decît universalizarea propriei sale realizări personale.* (s.n.) În acel punct precis al evoluției sale în care o ființă ia, în mod efectiv, conștiință de propria ei finalitate, în acel punct precis începe pentru ea veritabila inițiere ; și din moment ce a luat cunoștință de sine, inițierea trebuie s-o călăuzească, potrivit căii sale personale, *către această realizare integrală care se împlinește prin desfășurarea completă, armonică și hierarhică a tuturor posibilităților implicate în chip virtual în esența acestei ființe. Anii de ucenicie* încheie o etapă și deschide alta. Ideea reînvierii ciclice a naturii, ca și alte idei ale ezoterismului, s-au păstrat în ritualurile creștine (vezi și *Constantin Ciopraga, Mihail Sadoveanu, fascinația tiparelor originare.* Ed. Eminescu, p. 299).

Scanned with OKEN Scanner

În anii cînd scrie aceste rînduri, Sadoveanu se apropie de șase decenii de viață ; în momentul cînd încheie *Anii de ucenicie* se pregătește să-și sărbătorească a șaizecișipatra aniversare. Un răstimp bogat în evenimente (prigoana fascistă, dictatura regală, dictatura legionaro-antonesciană, războiul antisovietic) în care etapele de autoexil alternau cu cele de militantism. Ani în care cărțile îi sînt arse, viața pusă în primejdie, dar ani în care cei mai de seamă intelectuali sînt alături de el, într-o solidarizare exemplară. Sadoveanu pare că traversează vîrstele senin, doar operele trădează modificări interioare. Este perioada celui de al treilea decolaj, a celei de a treia reînnoiri, dacă e să folosim termenul pe care Didier Anzieu * îl folosește analizînd etapele creatoare ale vîrstelor. Odată cu *Anii de ucenicie*, Sadoveanu intră în altă etapă de creație. Momentul *23 August* favorizează și stimulează înnoirile unui fel de a gîndi, de a înțelege lumea. În străfunduri, scriitorul va fi bănuit posibilă o nouă vîrstă a scrisului, mai profundă, mai adecvată „destinului său interior". Cum se profilează acest „destin interior" în acești ani — în anii care urmează lui 1944 ?

---

* Didier Anzieu studiază biografia lui Freud arătînd felul în care creația părintelui psihanalizei se „reînnoiește" la patruzeci și la șaizeci de ani. La șase-șapte ani, tatăl crede că tînărul Sigmund „nu va face nimic". La patruzeci (patruzeci și unu) de ani, Sigmund a ajuns „ceva". Poate să-i răspundă. A descoperit psihanaliza, e obsedat de Goethe. „A creea, scrie D. Anzieu, înseamnă întotdeauna, într-un fel, a ucide pe cineva, lucrul fiind facilitat dacă acel cineva moare. Fiindcă unul dintre obstacolele interioare cele mai mari rămîne într-adevăr sentimentul de culpabilitate. Totodată o particularitate a descoperirii lui Freud constă că dorința morții a fost pentru ea nu numai un motor, ci, de asemenea, un obiect. Descoperirea lui Freud este, în același timp, descoperirea lui însuși și a ei înșiși." La patruzeci de ani, omul descoperă moartea, știe că nu se va putea sustrage morții (prietenii, cunoscuții, apropiații sînt tot mai des loviți de moarte), la șaizeci se pregătește să moară, spune psihanalistul. Criza creatoare a acestei vîrste în care Freud își remaniază sistemul, n-a fost studiată de psihanaliști, dar a fost numită : *modificarea*, schimbarea, radicală, în seninătatea deplină a recunoașterii definitive. Sadoveanu și Voiculescu, Blaga sau Noica — spunem noi — sînt exemplele strălucitoare ale celui „de al treilea decolaj". *(Didier Anzieu, Vers une métapsychologie de la création*, în *Psychanalyse du génie créateur*, Bordas, 1974.)

Scanned with OKEN Scanner

*

* *

Nici un scriitor român nu s-a preocupat, ca Sadoveanu, de *limbă*. Nicăieri ca în opera lui nu apar semințiile care grăiesc graiuri nebănuite, neștiute, miraculoase. Neamurile vechimilor sadoveniene intră în istorie în *graiul lor* și hainele pe care le poartă sînt cuvintele lor. Rostirea lor este mereu un miracol al sunetelor și al auzului. („Totul tinde să se sublimeze în simboluri aproape ritualice", scrie N. Manolescu.) Iacutul Uvar vine în Moldova nu numai cu cuvintele sale, ci și cu toate întîmplările Nordului. Există mereu o magie a cuvîntului, un necunoscut care se întinde dincolo de ele, pe care doar harul prozatorului îl poate reașeza în drepturi. Drumul către Răsărit va aduce în literatura sa nu numai ginții exotice ale Orientului, ci și neamuri străvechi care vorbesc limbi de demult. „Limba omenească — spune totuși înțeleptul — e prea săracă și poate tălmăci numai puține lucruri. De asemenea și ochiul vede neîndestulător. Nu se poate spune despre alte simțuri ale noastre că sînt mai ascuțite. Lumina pe care Dumnezeu o pune pe firul de sămînță e mai presus decît simțirile trupului...". Iată vocea sadoveniană vorbindu-ne mai clar ca niciodată din interiorul unei capodopere : *Creanga de aur*. Limba omenească e săracă, simțurile imperfecte, ce ne rămîne pentru a comunica așa cum se cuvine ? Desigur *mitul ;* fără îndoială mitul.

Să ne oprim asupra unui fenomen analizat pe larg de Mircea Eliade * : *transformarea timpului istoric în timp mitic*. Memoria colectivă reține mai greu evenimentele individuale ; în locul evenimentelor apar *categoriile*, în locul personajelor istorice, *arhetipurile*. Personajul istoric ne vorbește prin reprezentantul său arhetipal, evenimentul devine schemă mitică. De aceea, scrie profesorul Todoran pe urmele lui Eliade, „localizarea legendelor nu reprezintă un proces de istoricizare, ci unul de dezistoricizare", în care istoria se suprapune cu mitistoria.

---

* În *Le mythe de l'éternel retour*. Pentru Eminescu, fenomenul a fost analizat de Eugen Todoran, în *Mihai Eminescu, Epopeea română*. (Ed. Junimea, 1982).

Scanned with OKEN Scanner

În aceeași cercetare consacrată lui Eminescu și din nou pe urmele lui Mircea Eliade, Eugen Todoran arată că omul istoric, cu greșelile sale, nesancționate decît de propria natură, este o descoperire a timpurilor moderne, în opoziție „cu a omului arhaic ; pentru omul societăților arhaice și tradiționale există o teroare a istoriei", în măsura în care el refuza să valorizeze evenimentele ca atare... teroare față de care ei se apără fie suspendînd-o periodic prin repetiția cosmogonică și regenerarea periodică a timpului, fie acordînd evenimentelor istorice o semnificație metaistorică, susceptibilă a integra viața omului, cu toate actele ei, în norma existenței cosmice."

Sadoveanu s-a întors mereu către neamurile vechi, recunoscîndu-se în ele ; regăsindu-se în Patria lor. Creația sa nu făcea decît să repete o altă Creație, scrisul său nu făcea decît să pună în lumină oamenii lumii sale. Cine crede că Sadoveanu este prozatorul care intră în competiție cu alții, n-a înțeles nimic din opera sa. El nu se compară, el este Demiurgul care repetă, scriind, faptele Celuilalt. Învie lumea Lui. Pe Sadoveanu nu-l va deranja să rescrie, el va rescrie mereu, cu voluptate, fapte și întîmplări, legende, cărți. De la *Viețile sfinților* și pînă la *Genoveva de Brabant,* marele scriitor va supune geniului său o infinitate de cărți, de legende, de *istorii*. Nimic nu poate să rămînă în afara Cărții sale, totul poate fi adunat în ritmurile ei.

Sadoveanu este Demiurgul lumii sale, privind adunarea și risipirea, transformarea ginților. El este cel care recunoaște semințiile cu graiurile lor, aflate înainte de Turnul Babel. Căci acest mit, niciodată numit, domină, de la distanță, eposul sadovenian. Dar nu prin el însuși (căci, am văzut, neamurile lui Sadoveanu comunică, își dau întîlnire în mitologiile sadoveniene), ci prin reflexele sale. *Oamenii vechi* ai lui Sadoveanu se cunosc și recunosc, își dau întîlnire, *se știu*. Orientalii din *Uvar* sînt recunoscuți în satul moldovenesc, Uvar însuși este acceptat fără întrebări. Este de-al lor. Lumea arhaică este o lume a înțelegerii, Turnul Babel este dincolo. Aici domnește semnul din Cinzecime. „Limbile încurcate pe vremuri, va scrie Origene, se unesc acum în cunoașterea

misterioasă a Treimii". Adriana Babeți îmi semnalează această propoziție a lui Evdokimov : *minunata irumpere a carității transcende multiplicitatea limbilor.*

O singură dată a vorbit Sadoveanu despre caritate ? Mi se pare că a numit-o mereu. Demiurg al unei lumi, el iese în timpul istoric în haine neobișnuite pentru contemporani. Sistemul de simboluri pe care îl mînuiește pare straniu, arhetipurile sale par ciudate.

Epopeea sa nu va deveni roman decît din cînd în cînd, ca pentru a ne anunța că și drumul invers al naratorului — cel din timpul mitic în timpul istoric — este cu putință. Dar chiar în timpul său istoric, prozatorul nu va înceta să invoce Sărbătoarea care transcende multiplicitatea limbilor. Este singura pe care o va invoca mereu, și în articole și în romane. Opțiunile sale politice sînt legate de ea. Dar aici, la suprafață, în Timpul istoric, domnește celălalt mit, care este al *heteroglosiei :* „Conceptul de păgînism, spunea Schelling, este atît de puternic legat de numele Turnului Babel încît pînă în ultima carte a Noului Testament Babelul este considerat ca un simbol a tot ceea ce este păgîn". În timpul istoric, „separarea limbilor" este legată de faptul cotidian ; nu de epos, ci de roman.

„Dacă unul dintre sensurile fundamentale ale mythosului e cel de *cuvînt*... am putea recunoaște cu ușurință importanța afirmației că acest mit — al Turnului Babel adică — constituie exemplul unei pluralități a limbilor, deci a unei polimitizări...". * Este, văzut din interiorul mitului, un moment al pierderii credinței, așa cum momentul homoglosiei este al dobîndirii încrederii în ea.

Noua lume așteptată de marele scriitor va fi — crede Sadoveanu — una a *omului de jos ;* va fi a unui singur gînd — a homoglosiei. Va fi lumea în care epopeea sa va ajunge la momentul care să o justifice ca *epopee : întemeierea.* Căci epopeea fără întemeiere nu există. Nici *Viața lui Ștefan cel Mare*, nici *Frații Jderi* nu puteau oferi epopeii sale acest moment. Îl va putea oferi, crede marele prozator, noua lume.

---

* Vezi Gillo Dorfles, *Estetica mitului*, Ed. Univers, 1975, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

Anii de ucenicie încheie 14 ani ai capodoperelor : în primii șapte apăruseră *Olanda, Hanu-Ancuței, Demonul tinereții, Împărăția apelor, Zodia Cancerului, Baltagul, Trenul fantomă, Măria Sa Puiul pădurii, Uvar, Nunta domniței Ruxandra, Creanga de aur, Nopțile de Sînziene, Viața lui Ștefan cel Mare,* în următorii șapte trilogia *Frații Jderi, Valea Frumoasei, Ochi de urs, Vechime, Divanul Persian, Poveștile de la Bradu-Strîmb.* Volumul de mărturisiri este așezat la sfîrșitul unui ciclu de experiențe creatoare. Rolul său e legat, am putea deduce, de o ordine a Lumii : o etapă s-a terminat, alta poate să înceapă. Este vremea în care vrea să ne aducă iarăși aminte că „eroul de predilecție" al prozatorului este *țăranul român.* Noua orînduire, crede marele scriitor, intră în ordinea firească a devenirilor. Sadoveanu putea spune, în fața noilor vremi, ca și Beniuc : *Un om așteaptă Răsăritul.*

În *Arta prozatorilor români,* Mihail Sadoveanu încheia capitolul consacrat „Realismului artistic și liric". Reprezenta culminația unei serii literare. Autori minori, cu o excepție, am spune azi, dar de o extraordinară notorietate la începutul secolului, datorită „caracterului popular" al scrisului lor. Aflat între aceștia și nu între contemporanii săi, Sadoveanu, arată Tudor Vianu, este un vizionar. „Prin caracterul vizionar al artei sale se apropie mai degrabă de Eminescu, la care întîlnim note peisagiste pe care le vom afla în descripția sadoveniștă. Chiar în pictura omului elementar, intuiția nu este călăuzită de norma penetrației naturaliste, coborînd către instincte, către formele simple și generale ale vieții. Omul elementar este, în același timp, pentru Mihail Sadoveanu, omul „eroic". El nu încarnează, ca la alți scriitori, substructura umanității, ci *apoteoza* ei. (s.n.)"

Scriitorul operează, astfel, o răsturnare de termeni, cea mai importantă, poate, în proza noastră modernă : *omul elementar* devine eroul providențial.

Așa că Marele Preot va trece, fără ezitări, fără drame, de partea noii religii. Căci, cel puțin în primii ani ai

Scanned with OKEN Scanner

noii orînduiri, problema adeziunii este de natură religioasă. *Patriarhul pădurilor*, așa cum îl va numi într-un eseu omagial Lucian Blaga, își binecuvîntează, cu fiecare ocazie, cititorii ; ascultătorii ; credincioșii care l-au urmat de-a lungul întemeierii Operei. Primele articole *militante* le publică în *Jurnalul de dimineață*. Reforma agrară (martie 1945) va proclama : „Se împlinesc prin urmare dreptățile — în parte se repară și nedreptățile istorice... și astăzi ne aflăm în pragul așezărilor nouă.". Poporul nostru, crede marele scriitor, trebuie ajutat „să treacă, într-un salt grabnic, puntea spre lumea nouă și spre metodele nouă". Sadoveanu visează renașterea obștilor, „care în unele locuri au făcut în trecut operă așa de bună". Vrea, pentru țărani, credite, îndrumători tehnici, stațiuni de mașini, școli agricole. Nu ne vorbește Sadoveanu *cel de altădată :* e un om care, intrat în timpul istoric, vrea să devină bărbat al cetății. Tot în *Jurnalul de dimineață* publică *Prima treaptă* (aprilie 1945), în care termenii apar modificați. Prozatorul s-a specializat dintr-o dată, pe parcursul unei singure luni a asimilat termeni noi : *termenii unui moment politic*.

Dintr-o dată, prozatorul a devenit tăios (nu atît cît alții, dar mult mai mult decît în precedentele sale intervenții publicistice), tranșant, folosește sintagme care trădează un contact cu idei și oameni de care pînă acum se apropia cu dificultate : „Dacă sîntem pătrunși de adevărul că lumea se primenește și că trăim într-o epocă de răsturnări fundamentale și de reclădiri în folosul *muncitorimii de toate categoriile...*" (s.n.). Sau, cu invocarea unui model care va reveni, de acum înainte, foarte des în publicistica lui Sadoveanu : „Asemenea minune, de trecere de la analfabetism la carte, am putut-o vedea și în altă parte, datorită acelorași porniri frățești și generoase. În timpul cînd se lucra în Uniunea Sovietică, între 1930 și 1940, în trei ierni consecutive, tot poporul moldovenesc din republica lui de dincolo de Nistru a învățat carte...". Unul dintre punctele fierbinți ale programului sadovenian va fi alfabetizarea, ridicarea neștiutorilor de carte pe altă treaptă a înțelegerii lumii. Lumea de mîine va fi o lume a celor care se instruiesc, care învață, care se perfecționează. Țăranii de mîine — unul

Scanned with OKEN Scanner

dintre subiectele preferate ale lui Sadoveanu — vor fi „cetățeni rurali care află din gazete“ o seamă de idei ce-i interesează direct. Marele scriitor vorbește despre „rînduiala aritmetică“, adică despre planificarea necesară. „Căci toate cîte se fac : cînepă, in, bumbac, uleiuri, țesături se îndeplinesc după un plan al ocîrmuirii agricole — și toate produsele...“. Lumea din jur, va putea observa cetățeanul rural (nu mai sînt *țărani*), îl sprijină, „îl ajută, îl îndrumează cu dragoste“. Dragostea devine un fenomen atotcuprinzător : „Lucrătorul din fabrici vine alături de el ca să-i dreagă uneltele și mașinile ; tineretul democratic vine la el *propovăduind* (s.n.) învățătura cărții, higiena și toate îndeletnicirile civilizate, începînd cu bucătăria și baia și sfîrșind cu țesătura mătăsii. Statul îi pune la dispoziție...“.

Se poate ceva mai înălțător ? Recitind, observăm că între cuvintele *noi* ale scriitorului au rămas multe vechi ; că folosește un anume tip de îndemnuri și încearcă un anume fel de a-și convinge concetățenii, foarte depărtat (încă !) de cel al oamenilor politici ai momentului. Am așezat în paranteză un *încă* spre a insista asupra Utopiei scriitorului ; asupra felului în care vede el civilizația rurală. Desigur, cea a lumii de mîine. Optimismul e debordant, Sadoveanu este la începutul „noii lumi“ și crede din tot sufletul în schimbări. *Scris în cartea vieții este*. Aproape ne vine a crede că așa cum, altădată, în marile cărți ale deceniului al patrulea, propunea *o lectură* pentru inițiați și alta pentru profani, trebuie să citim, sub vibrația entuziasmului, *semnul*. Acordul între înțelepciunea inițiatului de odinioară și modificările pe care numai cei știutori puteau a le intui. Cărțile citite demult își vădesc azi un nou substrat. (Nou, desigur, pentru profani). În aceste articole citați sînt și occidentalii, olandezii și finlandezii, dar modelul Uniunii Sovietice vine mereu pe buzele înțeleptului care dă, cu fiecare ocazie, pilde. El este un formidabil gospodar, vrea ordine, disciplină, inițiativă. E încă o vreme prielnică meditației libere, un articol privitor la *Progresul omeniei în lumea americană* poate să pună în lumină un Sadoveanu pregătit să se despartă și de drumurile pentru care militase cu atîta fervoare altădată : „Toate aparentele mon-

Scanned with OKEN Scanner

struozități și excese (din lumea americană, n.n.) erau numai forme particulare de revoluție a unei rase puternice, care pe de o parte își crea o viață liberă și plină, iar pe de alta se desfăcea violent de prejudecățile și practicile lumii vechi.". E un gînd pasager sau un moment de cotitură ? Oare crede într-adevăr marele scriitor acum, după ce a trecut de 65 de ani, că tradițiile, pentru care militase atîta vreme, despre care scrisese atît de patetic, merită a fi abandonate ? Categoric nu se poate vorbi de așa ceva. Mai degrabă credem că scriitorul voia să împace exigențele prezentului cu știința de demult. Că, o bună perioadă, va încerca, răbdător, să-și educe educatorii. Să-i convertească. Să le explice de ce cărțile vechi trebuie studiate cu încredere și așezate lîngă cele noi. Actualitatea poate fi slujită cu pilde scoase din cărțile vechi. Să avem deci încredere în ele. Ca să arate cît de mizerabil e Franco, de pildă, îl va cita pe Herodot : „Deci, în fundul veacurilor se știa ce-i tirania și ce-i suveranitatea poporului și totuși vă rog să priviți în jurul Dumneavoastră și să ascultați astăzi. Franco nu-i singur în țara lui, ba are partizani și la noi. Este ceva nătîng și nedesăvîrșit în ticălosul om...". *E ceva nătîng și nedesăvîrșit* fiindcă omul s-a rupt de ceea ce se știa chiar „în fundul veacurilor". Că refuză această experiență străveche. Scriitorul, așezat la înălțimea unei opere și a unei consecvențe, își mustră compatrioții, fiindcă mai sînt mulți puși pe rele : „Însă unii domni și doamne — va scrie în alt articol publicat tot în *Scînteia* — privesc asemenea de război între aliați cu o nădejde calculată. Asta, cred ei, le-ar da putință să-și reia îndeletnicirile...". Marele scriitor a optat, noile Legi parcă pot fi citite după vechile Legi. *Lumina vine de la Răsărit,* mărturisire de credință, începe prin a recapitula istoria unei țări năpăstuite de vremuri. Scriitorul reia ideile expuse în *Anii de ucenicie ;* opțiunile sale politice nu sînt, ne lasă să înțelegem, noi. Dimpotrivă. Acolo el năzuia spre educarea unui popor, acum condițiile sînt coapte. Adînc vorbește scriitorul despre ai săi : „Viața agricultorului este mărginită, e ordonată de apusuri și de asfințituri, de anotimpuri, de vatra familiară, de mormintele strămoșilor. Mulțămirea lui materială e mediocră, de aceea își creează

Scanned with OKEN Scanner

bunuri sufletești. Religia, tradiția, legenda și cîntecul au fost pentru el singurele valori.". În *Anii de ucenicie*, scriitorul, recapitulînd vicisitudinile istorice, lansa chemări intelectualilor la unire. Modelul lipsea. Acum l-a găsit : „Pentru mine, Constituția Uniunii Sovietice, de care vorbesc în partea a doua a conferinții mele, este ca o altă evanghelie care se pregătește și mai ales a lumii întîrziate din care facem parte și noi.".

Aproape că e momentul să credem că scriitorul ar practica un ritual sacrificial (el însuși despărțindu-se de ale sale) dacă nu ar exista, în fiecare din fraze, indicații de lectură prețioase : „Trăim vremuri de răsturnări catastrofale ; nu mai putem aștepta ; trebuie să aducem țărănimea noastră la viața Europei moderne. Să lăsăm trecutului și literaturii poezia peisagiului, a costumelor, a datinelor ; țărănimea să participe la viața lumii moderne... și mai cu seamă să beneficieze de experiențele marii Uniuni Sovietice...". Și în *Lumina vine de la Răsărit* citează din *Biblie* versete pe care le crede potrivite momentului. Așa cum Franco putea fi pus la stîlpul infamiei cu citate din Herodot, pe poarta din față a actualității se poate pătrunde cu aceste versete din Isaia : „În tine fost-au foametea și sabia. Vechile suferinți fi-vor uitate. Va vedea rodul muncii sufletului și se va înviora. Cei răi nu vor avea pace. Viermele lor nu va pieri și focul mistuirii lor nu se va stinge.".

În această epocă a chemărilor, pe acest fundal al tuturor înțelepciunilor, Sadoveanu scrie, ca un Patriarh al turmei ce trebuie scoasă din rătăcire :

„Tulburat de asemenea gînduri și sentimente de tristețe, mă simt îndemnat să strig : Cărturari de pretutindeni din această țară, uniți-vă ! puneți-vă în slujba poporului / În voi mi-e nădejdea, între voi sînt sigur că găsesc inimi devotate și lipsite de viclenie ! / Mă adresez tuturor celor care socot că-și iubesc neamul, tuturor celor ce s-au socotit și se socotesc democrați. Căci *o lumină nouă se revarsă de la Răsărit*". (s.n.). Biblia este citată încă o dată, cei pricepători bănuiesc de ce, ceilalți pot înțelege ce se înțelege îndeobște prin aceste cuvinte în 1945.

Scanned with OKEN Scanner

Cum ar trebui îndrumat un popor ? Nici un scriitor român de seamă — o singură excepție, și aceea de tot inexpresivă — nu a avut parte de funcții atît de înalte ca Sadoveanu. Prestigiul său e imens, și în anii ce vin va fi mereu în creștere. El este cel care ne leagă de începuturi, el este chezășia unității, el este unul dintre argumentele esențiale ale democrației. *Păuna Mică*, primul roman pe care îl scrie în această epocă, trebuia să fie o carte model. O carte care trebuia să arate cum dezmoștenitii vremurilor vechi sînt ridicați la o nouă demnitate de timpurile „nouă". Păunenii *vechi* nu-i primesc, îi refuză, în numele unei inerții ades vestejite de patriarhul pădurilor.

Romanul este alegoric. Iosif Rafailă — Meșterul — și Neonil Roșca — Filosoful (Înțeleptul) — vor purcede la desțelenirea locurilor rele pentru a face din ele pămînt roditor. Meșterul și filosoful nu sînt, în opera sadoveniană, cuplul inedit. Altădată rostul lor era inițiatic, conducînd, precum în *Creanga de aur*, la concluzia că între cunoaștere și acțiune se ridică bariere de netrecut. Ca *Faust*, ajuns la sfîrșitul sublimei sale experiențe, Sadoveanu arată că asemenea bariere nu există, cunoașterea „filosofică" a lumii iluminînd acțiunea constructivă. *Meșteșugul mecanic* își are rolul lui civilizator în această lume care iese din întuneric. „Războiul blestemat", prigoana evreilor, lagărele de concentrare sînt numite des de către scriitorul care vrea, și în acest roman, să demonstreze un program pedagogic. Utopia de la Păuna Mică, demonstrează însă criticii, nu are nimic comun cu noua societate. Ea nu face decît să continue programul utopic al scriitorului, și nu să demonstreze o reînnoire și o înțelegere a noilor metode de creație. Nici meșterul și nici filosoful, cu atît mai puțin falansterul nu reprezintă noile realități. Marele scriitor, demonstrează pedagogii literari ai momentului, nu se află pe căile cele mai bune. Și atunci, unii lîngă alții, cîțiva pricepuți alcătuiesc romanul *Mitrea Cocor* (1949) care va deveni, foarte repede, unul dintre modelele absolute ale literaturii noastre „nouă".

Mitrea Cocor ar putea prilejui o discuție despre o epocă în care toate răsturnările erau posibile și toate

Scanned with OKEN Scanner

intervențiile favorabile noului admise. Legendele înfloresc lîngă realitățile unui timp despre care puțini pot și sînt capabili a vorbi în deplină cunoștință de cauză. Ce cărți au scris și pentru cine Vinea, Henriette Yvonne Stahl, cine a tradus cutare operă celebră ? Infamanta muncă de negru devenea, dintr-o dată, o șansă a salvării, cel care punea semnătura pe o pagină străină, un binefăcător. La forma definitivă a operei contribuiau, mereu, mai mulți experți, ochiul vigilent al cenzorului solicitînd nu numai ajustări ci și completări, transformări, retușuri finale. Scriitorul poartă în ființa sa, în concepțiile sale, spun purtătorii noilor metode, o întîrziere, o rămînere în urmă ; este, vrînd-nevrînd, prizonierul unor concepții burgheze. Așa sună teoriile. Scriitorul trebuie reeducat, intelectualul trebuie reeducat. Trebuie adus la adevărata înțelegere a lumii. Nimeni nu trebuie să rămînă în afara importantului proces de reeducare. Mai interesant e că înșiși unii scriitori, mari scriitori, sînt convinși de necesitatea revizuirilor ; a ajutorului tovărășesc ; a colaborării frățești. *Mitrea Cocor*, spune Paul Georgescu în convorbirile sale cu Florin Mugur, nu e scrisă de Sadoveanu. Marele scriitor privea cu oarecare mîhnire teribilul succes al acestei cărți, devenită, ca puține altele ale vremii, manual de literatură. Comentată în zeci de articole, explicată, elogiată : era, la sfîrșitul deceniului cinci, cel mai de seamă monument al literaturii noastre noi. E o epocă în care părea că aproape totul trebuia luat de la început, și primele cărți ale noului proces de „reeducare“ a intelectualilor, a scriitorilor, trebuiau să fie *modele*, cărți de învățătură. Nu numai neștiutorii de carte trebuiau alfabetizați ! *Mitrea Cocor* trebuia semnat de cel mai de seamă prozator român, el trebuia să fie documentul de întemeiere al noului roman românesc. Poet exemplar aveam, întrunea toate condițiile, prozator exemplar, de asemenea. *Mitrea Cocor* * e o operă a unui consens și a unor stringențe.

---

* Despre cazul *Mitrea Cocor* a scris Ion Cristoiu în serialul său din *Amfiteatru* și din Suplimentul *Scînteii tineretului*. Trimiterea către dosarele alcătuite de Ion Cristoiu este valabilă atît în cadrul acestui capitol, cît și în capitolele pe care le vom consacra scriitorilor deceniului al șaselea. Amplul documentar

Scanned with OKEN Scanner

Dacă romanul nu îi aparține lui Sadoveanu, nu înseamnă că e o carte mai puțin sadoveniană ; că nu merită să poarte deasupra titlului numele genialului scriitor. Îl merită ; e, în felul ei, o operă perfectă, o carte impecabilă ; sadovenismul ei este inatacabil. Așa încît, dacă n-a fost scrisă de Sadoveanu, cartea poate fi comentată în capitolul dedicat operei sadoveniene postbelice.

Mai întîi aflăm despre Mitrea Cocor că e orfan ; multe personaje ale lui Sadoveanu sînt orfeline, starea de umilință născînd revolta ; desigur, nu întotdeauna în operele mai vechi. Boierul Cristea Trei-Nasuri e fabricație recentă, pusă la punct în perioada în care se vorbea insistent despre ascuțirea luptei de clasă. E primul dintr-o lungă serie, așa cum primii dintr-o serie foarte lungă de personaje sînt ofițerii cei răi. *Mitrea vede, înțelege și învață,* se intitulează capitolul destinat prizonieratului. Locul e propice învățăturii și, precum toți eroii lui Sadoveanu, Mitrea Cocor învață, vede, se miră și iar învață. Itinerariile scriitorilor români de seamă, călătoriți în vizită de documentare se vădesc fructuoase. Articolele mai vechi (cu doi-trei ani) sînt prelucrate și introduse în roman. Paradisul sadovenian, oarecum adaptat necesităților modernizării, se deschide în fața lui Mitrea și în fața cititorului. Dar nu numai locurile unde lucrează prizonierul sînt paradisiace, fără de seamăn sînt și așezările nomazilor de altădată. „Capitala republicii lor e acum o grădină înflorită. De o parte și de alta a străzilor curg pîrăiașe, hrănind șiraguri de portocali și smochini... În Cazahstan s-a schimbat crugul lumii.“ Aproape totul e sadovenian, adică perfect plauzibil în linie sadoveniană, de la interesul pentru „nomazii de altădată“ și pînă la preocuparea pentru neamurile străvechi ale răsăritului. Alt personaj care va face carieră în literatura deceniului al șaselea, *chiaburul,* e prelucrat și el de experții problemei, ca și portretul muncitorului cazangiu Voicu Cerneț, de origine din Malu-Surpat. De la Camilar la Marin Preda, de la Titus Popovici la Fran-

---

de acolo poate, într-un caz sau altul, sluji drept lectură complementară.

Scanned with OKEN Scanner

cisc Munteanu și de la V. Em. Galan la Ion Istrati s-a găsit la oraș întotdeauna un expert în problemele satului, menit să coboare ca Făt-Frumos în lumea în care „oamenii ...se ofilesc în umbra trecutului". Iată și o renaștere sadoveniană, văzută în același mod care caracteriza articolele de popularizare ale marelui scriitor :

„Lumea nouă se folosește de tractoare, de aeroplane, de electricitate ; pămînturile pustii rodesc sub puterea irigației, priveliștile se prefac prin iscusința inginerilor ; plantele folositoare înlocuiesc spinăriile, mlaștinile seacă, păduri apar unde erau nisipuri."

Un bun observator al problemelor românești ar fi putut obiecta că nu apariția pădurilor unde erau nisipuri și nici măcar secarea mlaștinilor nu reprezentau, în 1948, marile probleme ale agriculturii noastre. Ele erau mai degrabă ale agriculturilor vecine și prietene. Sau măcar ale unor viziuni sadoveniene mai vechi, din perioada inițierilor sale. Entuziasmul intraductibil al cărții va fixa cota entuziasmului literaturii noastre pe o bună perioadă de vreme. Chiar o seamă de tablouri semnate de plasticieni notorii ai epocii vor reține figura lui Mitrea Cocor cu fiul său care „zîmbea soarelui de octombrie". Și replica a fost citată în numeroase rînduri și reținută de filmul care s-a realizat după roman : „— Viitorul e al tău...suspină Cocor și zîmbi și el nenumăratelor icoane pe care le adunase din rătăcirile prin țara nouă a socialismului."

Spuneam că, realizată prin colaborare de autori care cunoșteau foarte bine opera lui Sadoveanu, *Mitrea Cocor* nu iese prea mult în afara sadovenismului. Ba mai mult : dacă recitim articolele anilor '45—'48, dacă reluăm lecturile unor povestiri precum *Clonț de fier*, vom vedea că îl confirmă. Operă colectivă, *Mitrea Cocor* va deveni manual de reeducare pentru unii, Biblie pentru alții ; carte care naște nu numai prozatori, ci și critici, esteticieni, *Mitrea Cocor* este prima dintr-un șir de creații colective, menite a nu se abate, nici măcar cu o iotă, de la direcția oficială a literaturii. *Mălurenii lui* (ai lui Mitrea, n.n.) sună fraza finală a cărții, mai aveau de *străbătut drumul spinos al înțelegerii*. Nu numai ei, sînt

Scanned with OKEN Scanner

de părere mulți, chiar și scriitorii. Mai ales ei !, am putea spune azi recitind opul atît de obosit de gloria anilor '50.

*
* *

Despre *Nicoară Potcoavă* s-a scris mult : cum se întîmplă în asemenea cazuri, în jurul romanului s-au adunat și numeroase fraze convenționale și multe superlative strategice. Noi ne mulțumim să-l citățm pe Al. Piru, mai aproape decît alții de adevărul operei : „Se pot acorda prozatorului toate meritele în această operă a sa de supremă execuție artistică, reunind la un loc toate dovezile recunoscute : noblețea narațiunii epice, elevația lirică a pasajelor de reflecție și descripție, farmecul inanalizabil al stilului, puritatea limbii întemeiată pe înțelepciunea cărților bisericești, a cronicarilor și a baladelor populare, o limbă imaginativ arhaică, fără căutarea insistentă a arhaismelor sau a cuvintelor de aspect regional, limbă purtînd pecetea unei puternice personalități (...). *Nicoară Potcoavă* este opera cea mai saturată de sadovenism, ajunsă pînă la manierism, dacă prin acest cuvînt înțelegem barocul, excelența provenită din excesul de atenție acordată formei. Căci acest roman nu este numai reluarea povestirii *Șoimii*, dar, sub raport tehnic, și a povestirilor în ramă din *Hanu Ancuței* și a legendei din *Creanga de aur* și a epicului aventuros din *Frații Jderi*". Observații făcute în liniștea care s-a așternut asupra operei la puțină vreme după ce scriitorul dispăruse din planul întîi al actualității. După experiența numită *Păuna-Mică*, după aventura *Mitrea Cocor*, marele cărturar, ctitor al literaturii noastre, cumpănește sensul și măsura înnoirilor. Nu toate operele vechi pot fi refăcute și nu prea multe din cîte au fost pot fi așezate sub semnul întrebării. Părerea noastră este că, înainte de a reciti *Frații Jderi* și *Creanga de aur*, înainte chiar de a descoperi chiar acest roman care întrunea toate condițiile ridicate de „dosarul" eroilor, înainte de acestea toate Mihail Sadoveanu recitește *Viața lui Ștefan cel Mare*. Apărută în 1934, cartea nu e numai o prefață

Scanned with OKEN Scanner

la trilogia Jderilor. E o încercare de a medita asupra „neamului", asupra gintei, o tentativă de a pune, în formule lapidare, ecuațiile șansei și nesansei unui popor. Cu umor, desigur, dar nu cu prea mult, Sadoveanu descoperă o lume a miracolelor, un popor *naiv* în sensul schillerian al cuvîntului. Tonul e al *basmului*. Ni se spune o poveste pe care înțeleptul o poate citi și altfel : „De asemenea, obiceiuri și datine ca nicăieri aiurea se vedeau la nunțile ori la îngropăciunile moldovenilor (...). Toate dovedeau darul lui Dumnezeu, ori în înseși minunile Moldovei, ori în fantazia moldovenilor." De domeniul basmului țin și cusururile „strămoșilor". „Acești excepționali strămoși ai noștri, începe de departe marele prozator, ...nu erau lipsiți de cusururi destul de mari pentru ca în cumpăna fiintii lor să nu fie armonie." Ștefan e un erou civilizator. Cu o sublimă ipocrizie, genialul cronicar afirmă : „Însfîrșit, pe lîngă cele înșirate, erau supuși tuturor ticăloșiilor omenești, încît, de pildă, leșii, bărbați subțiri și întru toate desăvîrșiți, îi pîrau lumii că ar fi asa de răi, de zvîrl și cu barda în Dumnezeu ; prea miselnică blăstămăție într-adevăr, pe *care numai Ștefan-Vodă a știut s-o înfrîneze.*" (s.n.) *Viața lui Ștefan cel Mare* e o carte autonomă, sau așa cum mărturisește însuși scriitorul : „Povestea aceasta, a zimbrului sombru si regal, o spun mai mult pentru ai mei : are un caracter intim : vorbește despre un strămoș." Cu alte cuvinte, *Anii de ucenicie* ca și celelalte cărți memorialistice, nu fac decît să împlinească această carte ; să-i deslușească mai bine înțelesurile. *Viața lui Ștefan cel Mare*, scrie Monica Spiridon, este o scriere hagiografică. Ștefan este un sfînt. Sfințenia ar fi un mod de înțelegere și de realizare al portretului. Remarcam altădată, într-un studiu consacrat *Crengii de aur*, convergența seriilor : sfîntul, călugărul, sihastrul, ca și conducătorul, eroul, luptătorul fac parte din același lanț al devenirii. Hagiografia sadoveniană îl va sanctifica pe purtătorul de înțelepciune, dar si pe reformator, pe marele preot dar și pe răzbunătorul lungului șir de umiliți. *Nicoară Potcoavă* este o hagiografie, dar și o recapitulare a temelor, o „reconstituire" a viitorului, dar și o cartografiere a spațiului sacru al libertății. După demonstrația de adeziune semnată prin

Scanned with OKEN Scanner

Mitrea Cocor, Sadoveanu se va reîntoarce în *lumea nouă* regăsind limbajul consacrat al eroilor săi. Ștefan va fi urmat de un alt erou civilizator, Ion Vodă cel Cumplit, ucis de conspirația „răilor", a clasei „demonice". Cu alte cuvinte, Nicoară Potcoavă va fi începutul altei hagiografii, în care există un sfînt „nou", Ion Vodă, ale cărui fapte trebuie așezate în cinstea cuvenită. Noile vremuri puteau fi așezate sub semnul acestui înfăptuitor de dreptate, va fi socotit, pe bună dreptate, prozatorul. Dreptatea *noroadelor*, căci despre această dreptate este vorba. În nici una dintre scrierile lui Sadoveanu „noroadele" nu sînt atît de des numite, citate, elogiate. Noroadele, semințiile, cele care trebuie să renască după încercări cumplite. Într-o epocă pe care o voia și o bănuia a Renașterii (căci aceasta este unitatea de măsură a lui Sadoveanu), într-o perioadă de reînnoiri, scriitorul propune o *temă*, dar și eroi de Renaștere. Prima Renaștere a Moldovei se împlinise sub Ștefan, canonizat în biografia din 1934, un urmaș al lui Ștefan fusese Ion Vodă. Dacă umbrele lui Ștefan plutesc mereu în carte, eroii care au stat în preajma lui ieșind cînd și cînd în fața cititorului și mărturisind măreția neasemuitului, Ion Vodă e o *prezență*.

Nicoară Potcoavă este, în spiritul epocii, o carte despre „eliberarea noroadelor". Cartea începe „cătră sfîrșitul primăverii anului 1576, la hanul lui Gorașcu, poreclit Haramin... într-o sărbătoare ca aceea a Rusaliilor...". Am văzut rolul acestei sărbători în opera lui Sadoveanu. Rusaliile (Cinzecimea) sînt — arătam — calea către înțelesurile adînci ale operei. Ca în toată lumea lui Sadoveanu, se vor „schimba povești" și aici. „În adunare petreceau, cu minciuni înțelepte culese de la iarmaroc, vreo zecedoisprezece gospodari ; și pe lîngă minciuni înțelepte, fără de care nu poate fi divan în țara Moldovei, nu uitau să-și împărtășească veștile din primăvara aceea despre năcazurile țării, pomenind și patimile din altă vară ale lui Ion-Vodă...". *Patimile lui Ion Vodă* le preced pe ale lui Nicoară, învierea (răzbunarea) domnitorului reclamînd „învierea" lui Nicoară, însănătoșit de presvitera Olimbiada într-unul dintre capitolele cheie ale cărții. Ciclurile morții și ale învierii, ale prezentului

Scanned with OKEN Scanner

(ale călătoriei) și ale amintirii (ale paradisului devastat) ritmează curgerea poemului epic *Nicoară Potcoavă*.

Acesta ar fi cadrul cel mai larg — cadru în care toate simbolurile de gală ale lumii sadoveniene își dau întîlnire pentru a ne anunța opera de sinteză. Loc sacru în teritoriul sadovenian, *hanul* își desfășoară într-un timp sacru — Rusaliile — ultima poveste. Am spune : o poveste a Renașterii, în care toate personajele Istoriilor scriitorului trec în revistă triumfala sa trecere prin Moldova. Retragerea lui Nicoară din Moldova este un triumf continuu, întoarcerea — aproape o sanctificare. Peste tot sînt privelişti paradisiace. „Se află o privelişte încîntată cum nu e alta pe lume. Nu departe de locul unde puhoiul Sucevii intră ca un paloș de steclă în apa domoală a Siretului...". Păduri seculare, vietăți neîmblînzite, pajişti mirifice se deschid în fața noastră. În locuri de răscruce ies la iveală neamuri vechi sau măcar urme ale trecerii lor. *Schiții*, cu obiceiurile lor, sînt citați mereu, ca și „nohaii". Haosul lăsat de Gingis Han (o obsesie sadoveniană) nu a fost uitat nici el : el face parte din *vechea lume* care se retrage încet-încet în matca sa, dînd curs oamenilor liberi. Din vechea lume mai fac parte caii sălbatici vînați de prietenii de la Praguri ai hatmanului Nicoară și îmblînziți ; vînați sînt porcii mistreți răufăcători. Pretutindeni în drumul călătorilor — al înalților călători — se urzește o vînătoare și, mai ales, un ospăț. Un banchet rafinat la care se schimbă vorbe de duh, rostite de înțelepți ce vin din vremile de demult — chiar din renașterea ștefaniană. Unele personaje pot rosti și asemenea vorbe : „— Eu zic așa, că-s bune rînduielile domniilor voastre de care a grăit fratele Alexa, pentru vorbă, vin și dragoste ; și întocmai sînt ale noastre, ale moșnenilor din Țara Românească. Să ne bucurăm un ceas. Scurtă-i bucuria, de aceea s-o prețuim."

Răzeșii moldoveni și răzeșii munteni — oameni liberi ai lumii acesteia, pot spune odată cu poetul Renașterii :

Chi vuol esser lieto, sia
Di doman non c'e certezza.

Scanned with OKEN Scanner

Se înfiripă banchete cu orice prilej : o vînătoare bine încheiată este prilej de jubilație : „În sat a fost în aceea zi — ne informează scriitorul — mare bucurie pentru izbînda asupra unor sălbăticiuni stricătoare.“ Un spectacol popular este gata să înceapă. Uneori chiar începe, fie și în scurtul răgaz al popasurilor hatmanului. Se găsește și cîte o văduvă care să atragă luare-aminte luptătorilor. Cîntece sînt berechet, multe scoase chiar din colecțiile marelui iubitor de folclor care a fost Sadoveanu. O mu-iere e „cu draci“, o cumătră Marga ispitește luptătorii, dar mai vrednic e un popă care, în vesela priveliște ri-nascentistă, păcătuiește. Preoții sînt priviți, de altfel, cu un ochi mai bănuitor, mulți sînt capabili de rele : pen-tru a le mai îmbunătăți dosarul, unii dintre ei sînt re-crutați dintre haiduci. Între codri și mînăstire se face naveta așa cum se va face și în cîteva proze voicules-ciene, scrise probabil în replică. Hatmanul Șah „ar fi fost un bun schivnic de nu s-ar fi dovedit un atît de harnic oștean“, arhimandritul Paisie „era un bărbat tînăr încă, sprîncenat și cu ochi pătrunzători, parc-ar fi privit din haiducie“. În pur spirit rinascentist, preoții sînt oș-teni, oștenii sînt preoți ; așa erau și în *Frații Jderi*. De-*sacralizarea* parcă primează în metamorfozele „educa-tive“ ale personajelor din ultimul roman.

Spectacolul popular însoțește triumfurile, dacă nu cumva face parte din definiția lor. Dar spectacolul popu-lar înseamnă, la porțile orientului, istorisire, lină cobo-rîre în poveste. Poveștile sînt lăsate moștenire, altundeva un erou declară că „poveștile nu vînd, schimb.“ Există o mare sete de basm, de mit : drumeții nu sînt călători liniștiți mișcați dintr-un loc într-altul, sînt *purtători de povești*, făuritorii unui spectacol sublim. Mai mult ca în oricare dintre cărțile sale, scriitorul coboară în poveste, ca spre o lume inițială, mai plină de adevăr decît această lume. Spectacol sînt și vînătorile, și mesele, uneori și popasurile. Spectacole imprevizibile ne întorc mereu că-tre un început de lume, către o imagine arhetipală : undeva apele se revarsă și citim imaginea biblică a Po-topului, alteori tipare sadoveniene recreează liniștea pri-mordială : „Lunca de sălcii vechi deschidea bolți în jur ; pe sub ele unii dintre ei duseseră caii la păscut. Pe cei

Scanned with OKEN Scanner

rămași pîlpîirile focului îi descopereau cînd și cînd, apoi umbra îi cufunda ca-ntr-un necunoscut. Sub malul înalt, rîul sclipea lin într-o bulboană, în care de-odată și-a oglindit globul luna în scădere...". O imagine sadoveniană știută de demult : o imagine eminesciană. Străvechimea este mereu prezentă, nu numai în veșnica solicitare a începuturilor, ci și în evocarea unui spațiu neatins de degradările prezentului. Îl recunoaștem mereu pe acel Sadoveanu al vechimilor pe aceste drumuri ocolite în care „fugarii" reîntîlnesc hanuri, pășuni, vînători, rîuri, ființe singuratice, dar mai ales reprezentanți ai neamurilor („ai noroadelor", scrie acum Sadoveanu) vechi. Drumul spre Răsărit scoate în calea fugarilor tatari, ucraineni, evrei, polonezi : toți sînt urcați pe această *Arcă a Poveștilor*. Nu singuri, ci împreună cu obiceiurile, cu tradițiile, cu „istoriile" lor, ba chiar cu animalele lor. Dar mai ales cu *poveștile* lor. Nici un scriitor român important nu și-a căutat, cu mai multă insistență decît Sadoveanu, rațiunea de a fi răsăritean. El este *acasă* în Răsărit nu din optimism ieftin, ci fiindcă *țara cea veche, neamurile vechi* îl atrag cu o forță nebănuită. Acesta e *locul primordial* pe care acum, bătrîn, pare a-l recunoaște. Neamurile răsăritene îi livrează povești, multe povești, fabuloasa lor istorie e gata în orice clipă să se dăruie celorlalți.

Căci oamenii sînt dornici să afle povești ; există o sete irepresibilă de poveste, ca într-o tentativă ultimă de a salva urmele adevărului originar.

Dincolo de el, se află figura lui Nicoară Potcoavă liber-cugetătorul. E primul personaj important al lui Sadoveanu care își permite să afirme : „...dacă ar fi milă și dreptate dincolo de stele... Dar nu-i. Cerul e pustiu și nu răspunde deznădejdii noastre. Puterea cu care biruim pustia morții nu e decît în noi, mișeii pămîntului". Parcă ar fi o replică dintr-un curs științific al epocii. Omul va renaște în faptele sale, prin faptele sale, *în ceilalți*. Nimic din ce face eroul nostru nu se va pierde. „Soarele lăuntric" îl mai ilumineză („în apa ochilor lui Potcoavă se aprinse o rază a soarelui său lăuntric", ni se spune undeva) numai în răstimpuri. El este sortit altui destin decît cel comun, el are datorii de împlinit. Viața lui se

Scanned with OKEN Scanner

va săvîrși în alte hotare decît cele ale sentimentelor comune. Dascălii lui Nicoară Potcoavă „îl învățau elina și latina"... Un alt gînd eminescian se furișează printre gîndurile lui Nicoară, dar condus altfel, pe căi lăturalnice, către aceste cuvinte : „...Și numărau împărații zadarnic, căci din toți rămăsese numai pulberi și mumii. Ne îndopau cu filozofiile lui Plato și Aristotele iar la urmă s-a dovedit că noi avem nevoie mai ales de învățătura săbiei." Ucenicul de la Bar devine hatman și abandonează filozofii, privindu-le opera cu mare suspiciune. Are dreptate ? Nu are dreptate ? Să-i privim fraza cu circumspecție, ca pe un semn al lui *quia pulvis es* sau să înțelegem că însuși Sadoveanu abandonează idei mai vechi ? La Zid Negru, *acasă,* Nicoară Potcoavă „avea într-un sipet ferecat cărțile lui din vremea cît stătuse ucenic la Bar. Și-n lenea iernii... scoatea acele încîntări ale prunciei și se desfăta ori de versurile vechilor poeți latini și greci, ori de istorisiri ale timpurilor trecute." La casa de la Zid Negru a rămas deschisă pe masă, lîngă fereastră, ce da spre rîpă, minunata povestire *Teaghene și Haricleea". Teagene și Haricleea :* o *mise en abîme* atît de familiară stilului sadovenian.

Nu numai Zaharia Sângeorzan, ci și alții au atras atenția că „Nicoară este Sadoveanu", că scriitorul își descoperă o mască prin care vrea să vorbească despre sine ; că ultimele cuvinte ale lui Nicoară sînt o confesiune sadoveniană : „Făcutu-mi-am datoria ce aveam... acum pot să mor. Din sîngele meu va crește răscumpărarea cum crește grîul dintr-o sămînță. Nu voi pieri întreg." Sîntem iarăși între oglinzi paralele, cel care vorbește nu poate fi *cavalerul,* ci poetul : *non omnis moriar* face parte din armele sale.

Temele sadoveniene vechi și noi : întoarcerea acasă, la locurile copilăriei pe care le găsește jefuite e o experiență de mare rezonanță. O experiență sadoveniană tipică. *Nicoară Potcoavă* ridică iarăși pe primul plan obsesia tatălui ; de data aceasta, cel preocupat de *taină* nu mai este fiul, ci însuși tatăl, aflat pe o scară socială inferioară. Unchesul Petrea, cel care este tatăl „natural" al celor doi eroi ține sub jurămînt secretul. Nimeni nu

Scanned with OKEN Scanner

are voie să știe că el este tatăl : „Căci maica lui Nicoară și a mezinului mi-a lăsat mie pedeapsă pentru dragostea ce a avut ea către mine. Să nu cunoască pruncii ei niciodată că ar fi copiii unui oștean de rînd. *Fiecare suflet cu osînda lui.* (s.n.) Am jurat ; morții tac ; voi tăcea și eu cu ei.“

Tăcerea sadoveniană : fiecare roman are personajele care păstrează tăcerea tocmai pentru a nu tulbura *rînduiala lumii*, ierarhiile, ordinea firească a lucrurilor. Cei doi trebuie să fie stirpe de voievozi, accidentul biografic nu trebuie recunoscut ca atare. Oamenii nu trebuie să trădeze ordinea, să-și trădeze *misiunea*. Nicoară trebuie să aparțină lungului șir de voievozi — comandă legea — care e respectată nu numai de unchesul Petrea, ci și de Nicoară : Legea îl va împiedica să trăiască precum cei de rînd, adică să dea curs sentimentelor. Așa cum nu va da curs sentimentelor sale nici Kesarion Breb.

Într-un fel, preoția lui Kesarion este continuată de Nicoară. Este vremea în care „preoții“ devin soldații cauzei, slujind un limbaj militarizat și un angajament teribil. „Păstorul noroadelor“ este, în această lume a drepților și a nedrepților, judecător intransigent, ducînd la capăt o chemare a adîncului, dar și o presiune a imediatului. Metamorfoza nu este (spuneam) inedită, inedit e doar fanatismul ei, siguranța cu care Scriitorul-pedagog încearcă să-și convingă cititorul (frate al său) că e *ultima* metamorfoză, haina unică a adevărului sadovenian. Am scris că în această epocă a vieții sale Sadoveanu ocupă înalte funcții politice. Călătorește mult, participă la întîlniri internaționale, obține mari premii internaționale. Face parte dintre profesioniștii conferințelor și ai congreselor, profesioniști care — de la Pablo Neruda la Ilya Ehrenburg, reprezentau, sau ar fi trebuit să reprezinte, noile norme statornicite în cultură de „secolul omului de jos“. Cărțile lui Sadoveanu nu sînt doar opere literare, sînt mesaje, sînt documente diplomatice. Document diplomatic prin excelență fusese Mitrea Cocor (am văzut că aportul lui Sadoveanu la alcătuirea romanului era minim), document diplomatic va fi *Nicoară Potcoavă*. Romanul începuse deja să se nască atunci cînd, în 1946, în urma unei călătorii în

Scanned with OKEN Scanner

Uniunea Sovietică, scria pagini de popularizare a realizărilor din țara vecină, sau articole despre cultura ei. Un articol se numește *Despre Taras Sevcenko* : „În opera sa poetică, Sevcenko a cîntat deseori... slava de odinioară a căzăcimii libere de la Nipru. Se manifesta astfel pasiunea sa pentru trecut și pentru epocile cîntecului bătrînesc. Din această parte a producției lui ne-am gîndit să alegem, pentru o versiune a noastră în românește, *Cîntecul lui Ivan Pitcova*, adică *Balada lui Nicoară Potcoavă*. Moldovenii și cazacii au avut deseori contact prietinesc în luptele pentru ființa lor ca neam, în această margine de lume bîntuită de furtunile istoriei (...). S-a întîmplat ca primul meu roman istoric să aibă drept erou pe acest viteaz cu faimă, ieșit dintre moldoveni și ajuns hatman la Pragurile Niprului."

Din păcate, este epoca declarativismului, al cărui punct de vîrf îl atinge *Clonț de fier*. Mi-ar plăcea să cred că povestirea din 1951 nu a fost scrisă de Sadoveanu ; dar, iată, pînă acum nimeni nu-i contestă dreptul de a fi citată între operele maestrului. *Clonț de fier* pune în gura personajelor fraze luate dintr-un manual sau dintr-altul, din cursurile de educație politică ale momentului. Sau din editorialele ziarelor noastre de frunte. Ticurile de limbaj sînt prea frecvente, stîngăciile prea dureroase încît să bănuim că vreun imitator ar fi pus umărul : „Arată învățătorul muncitorilor, Lenin, care a așezat puterea statului socialist al Uniunii Sovietice, că asemenea războaie crîncene sînt zvîrcolirea din urmă ale capitalismului, și se va așeza pace numai atunci cînd muncitorimea lumii, într-o unire, va întemeia socialismul în toate părțile." Urmează un referat despre Congresele Partizanilor Păcii, despre „așa-zisa putere atomică". Citățm cu strîngere de inimă, dar trebuie să citățm tocmai pentru a arăta unde duc eforturile de adaptare la ideile și exigențele zilei : „S-a dovedit, în acea vreme, că puterea atomică, cu care năluceau amenințări capitaliștii americani, o cunosc și sovieticii, însă ei înțeleg să facă ce-au făcut oamenii cuminți din abur și electricitate ; dar, dacă e pe-aceea, atunci viforul se va întoarce împotriva celor ce-l stîrnesc. Cum au aflat că secretul

Scanned with OKEN Scanner

lor nu mai este secret, capitaliștii și-au cam subțiat glasurile". Pagini întregi curg la fel, parcă incapabile să se ridice nu la nivelul obișnuit al literaturii maestrului, ci chiar la nivelul unui gînd cît de cît original. Între *Vinō și vezi!* al lui Cezar Petrescu, cutare schițișoară a debutanților la concursul de nuvelă (al anului 1950) și paginile „actuale" ale marelui scriitor nu există nici o diferență.

*
* *

Cîntecul Mioarei trebuia să fie una dintre marile opere ale apusului, replică dată *Baltagului*, capodopera maturității sadoveniene. Însuși scriitorul îndreptase *Mioriţa*, cea mai de seamă baladă a noastră, sinteză a geniului popular. O îndreptase, adică descoperise adevăruri ale transhumanței pe care lenea intelectualilor noștri le ignora cu dezinvoltură. El, vînătorul și pescarul, el, cunoscătorul psihologiei naționale, el, patriarhul pădurilor era cel chemat a opera îndreptările. Cutare cuvinte nu sînt folosite de ciobani, deci ele au ajuns prin contrafacere în varianta Alecsandri, cutare sînt lipsite de logică. Iată, deci, cum ar fi trebuit să sune balada, nu *Mioriţa*, ci *Mioara* sau, mai exact, *Cîntecul Mioarei*...

Romanul se încadrează, așadar, unui șir de rectificări. Unei întoarceri cu o sută optzeci de grade de la direcțiile propuse de opera sadoveniană consacrată. Dacă *Baltagul* ar fi contextul larg al romanului (neterminat), *Demonul tinereții* este cartea rescrisă, refăcută — care ar fi trebuit să reconstituie un stil al contestației. *Demonul tinereții*, romanul aflat la începutul șirului de capodopere sadoveniene, prima carte inițiatică, reconstituia retragerea studentului medicinist Naum Popovici în sihăstrie. „Regăsirea mîntuitoare a universului natural" (G. Dimisianu) ar fi tema acestei cărți preocupate a urmări o traiectorie spirituală. Părintele Natanail — studentul Naum Popovici de odinioară — regăsește în natura sacră a muntelui liniștea. *Cîntecul Mioarei* reia

Scanned with OKEN Scanner

ideea : sahastrul Pavăl, Petru Matei de odinioară, se refugiază în inima muntelui din cauza unui șir de nedreptăți. Justiția lumii apuse acționase — ca de obicei în opera lui Sadoveanu — samavolnic, alungîndu-l pe „umilit“ în miezul munților. Nu numai pe el, dar el este alungatul exemplar. *Cîntecul Mioarei* trebuia să fie — putem deduce din paginile rămase, destule — romanul demistificărilor. Al tuturor demistificărilor. Nu o viață interioară există în miezul muntelui, ci o viață dură, cu friguri năpraznice și amenințări nesfîrșite. Călugării nu cred în nimic, sînt niște afaceriști de mîna a doua, nici măcar niște maeștri ai ospeției nu sînt. Lumea lor nu este una înaltă, ci una degradată de păcate lumești.

În miezul muntelui autorul nu mai trimite nepricepuți, ci experți ai științelor pozitive capabili să explice științific tot ceea ce se întîmplă acolo. Nimic nu mai trebuie lăsat pe seama poeziei, vremurile noi au nevoie de operă lămuritoare. Aproximațiile sînt dușmane, claritatea e prietena noastră. Ieșirea din munte, panorama unui sat pune în mișcare exclamații admirative : iată, aici s-a înființat o întovărășire, aici o maternitate. Aici s-a înființat un spital (medicii lui Sadoveanu vorbesc ca academicienii Cuculeț și Șaramet). Ceea ce — eventual — poate părea ciudat cititorului este că în acest loc în care s-a înființat un spital modern, cu un personal de înaltă calificare, copiii privesc la o mașină (bucureșteană !) ca la a opta minune a lumii. Inventarul realizărilor se face mereu, cu încăpățînare, dar apar mereu trimiși ai lumii vechi. Fără nici o aură : sînt bieți pigmei rătăciți într-o lume a giganților. Căci omul nou este, așa cum spun toate manualele, un gigant. Cel mai de seamă, cel mai plăcut între personajele romanului, Sandu Mecanicul, îl reeducă pe sahastru după ce acesta îndurase „munca silnică a singurătății“. Din cînd în cînd, în fața sahastrului și a însoțitorilor săi ies alte personaje care, la fel uimite de ceea ce se vede, exclamă : „Schimbatu-s-au multe în țara Moldovei.“ Ceea ce s-a pierdut prin abandonarea dimensiunii interioare, prin violenta contestare a ei (dacă nu punere sub acuzație)

Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea — crede prozatorul — cîștiga prin urieșenie. În munți, sahastrul întîlnește ciobani care ajung cu oile în Tatra, în Caucaz sau în Bosnia. Cei ajunși în Caucaz îi învață pe oseți obiceiuri ardelenești. Cum de îi va fi scăpat acest gînd prozatorului ? (În spiritul vremii normal ar fi fost invers). Ciobanii nu mai au măreție chiar dacă știu povești, sînt bieți oprimați ai unei existențe dure.

În această operă demistificatoare, cuprinsă de atîtea elanuri divergente, scriitorul încearcă — în spiritul vremii — o autocritică energică : așa cum în *Nicoară Potcoavă* el era conducătorul de noroade, aflat la apogeul unei opere justițiare, în *Cîntecul Mioarei* el este Pavăl sahastrul, cel care trebuie să părăsească timpul mitic pentru cel istoric. El trebuie să revină în lumea nouă, sub protecția lui Sandu Mecanicul, prieten vechi și sfătuitor atent acum. Cel mai important moment, în această direcție, mi se pare reîntoarcerea (prin Irimie) în peșteră : teritoriile sacre sadoveniene nu mai păstrează nici un sens ascuns. Constantin Ciopraga * observa că peștera este în opera sadoveniană consacrată, *un topos al tainicului* („sacrul și profanul, divinul și demoniacul coexistă, se interpătrund și se ciocnesc"). Peștera e un spațiu simbolic al meditației, incitînd, mai scrie Constantin Ciopraga, „explorarea omului interior și, mai cu seamă, a eului primitiv, refulat în profunzimile inconștientului". Este momentul regăsirii de sine, am spune noi.

În peștera din *Cîntecul Mioarei* nu mai e nimic. Undeva e ascuns doar un buchet de siminoc, amintire a unei iubiri. În rest, muntele cu împrejurimile-i aspre și cu amenințările lui necruțătoare. Lumea lui Sadoveanu s-a golit de toate sensurile ei adînci. Nu mai există nici o taină, nici un secret, nici o profunzime de neatins. Toate pot fi cunoscute : iată, panorama lor se deschide în fața noastră. Personajele trec, exclamă încă o dată uimite de noua priveliște, aplaudă, aplaudă, aplaudă.

---

* *Constantin Ciopraga, Mihail Sadoveanu, Fascinația tiparelor originare*, Ed. Eminescu, 1981, p. 300—315.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul de altădată e uitat, sau nu, nu e uitat, e privit cu multă suspiciune de cel care acum învață a descoperi adevărurile adevărate. Dar pentru că nu le va fi descoperit chiar pe toate, a lăsat neterminată această operă care și-ar fi propus să radiografieze operele majore, arătîndu-ne adevărul adevărat al scheletelor lor.

Anii de ucenicie deschideau o cale de înțelegere către un autor pregătit să intre într-o nouă etapă a vieții sale. Poemele de dragoste, *Roxelana*, rotirea ideilor către altă utopie în *Păuna Mică*, apoi publicistica necruțătoare chiar cu vechile-i idealuri trădau o altă voce. *Anii de ucenicie*, *Lisaveta*, rămasă neterminată, și *Nada Florilor* sînt cărțile în care marele scriitor se reîntoarce, cu mai multă sau mai puțină grijă pentru *program*, între vîrstele copilăriei. Retrospectivele sadoveniene pun în centrul lor *copilul*.

Jung observă, în *Introducere în esența mitologiei*, că aspectul esențial al temei copilului este „viitorizarea“ sa. Copilul ar reprezenta puterea viitorului. „Nu e deci locul să ne mirăm — scrie savantul — dacă salvatorii miturilor sînt adesea zeii copii. Acest fapt corespunde precis observațiilor psihologiei individuale că acest copil pregătește o schimbare viitoare a personalității. În procesul individuației, el anticipă figura care rezultă din sinteza elementelor conștiente și inconștiente ale personalității. E, deci, un simbol unind contrastele, un mediator, un salvator. Adică un «formator» al Întregului.“ Observații la care vom mai reveni : de fiecare dată cînd literatura română va *presimți* un început, o nouă etapă a dezvoltării, apare figura Copilului. Perioada clasică se deschide cu *Amintirile...* lui Creangă, primele capodopere ale literaturii noastre noi sînt *Desculț*, *Nada Florilor*. *Morometții* (cu experiența lui Nicolae) deschide o cale prozei, cale pe care vor înainta marii (viitori) prozatori ai generației '60. Este firesc că după ce, într-o carte importantă (atît de importantă pentru „autocritica“ sa încît va renunța la definitivarea ei) scriitorul se „proiecta“ în imaginea sihastrului din peșteră, după ce într-alta se confrunta cu imaginea Conducătorului, să fie solicitat de amintiri. Chiar dacă nu recunoaștem în re-

Scanned with OKEN Scanner

scrierea amintirilor prea multe din paginile *Anilor de ucenicie*, un lucru este cum nu se poate mai evident : niciunde în cărțile sadoveniene simbolurile mai vechi — sau mai noi nu se divulgă cu atîta voluptate ca în acest op ce, altfel, poate părea minor. Spuneam că în *Cîntecul Mioarei* — și ea operă nedefinitivată — există o grabă, poate chiar o voluptate a polemicii, a contestației, a autonegației : ca și în *Nicoară Potcoavă*, citim pagini în care doar cunoscătorul poate bănui cît de departe merge scriitorul pe calea despărțirii de sine. La cîte din „luminile interioare“ renunță.

În *Nada Florilor*, în *Nicoară Potcoavă*, ca și în alte opere tîrzii, simbolurile se trădează, ies la suprafața narațiunii care nu mai e capabilă să le rețină în adînc. Structurile simbolice se divulgă și se autoanihilează. Lumea lui Sadoveanu se micșorează, teritoriile pe care hălăduiește patriarhul pădurilor se restrîng. *Povestea* cade în reportaj și informație plată, rostite parcă pentru a dăscăli elevii recalcitranți : „Ne-a ținut multe prelegeri în clubul nostru de la Pașcani. E interesant poate să cunoașteți că atelierul căilor ferate de acolo e un fel de *turn al Babilonului* (s.n.) în mic, unde s-au adunat pribegi din Europa centrală și chiar din cea răsăriteană, atunci cînd o companie de financiari internaționali...“. Impresia e că am nimerit peste un conspect al unui cunoscut manual al momentului. Altădată, „neamurile“, „noroadele“ se adunau după anumite legi, întîrziau în locuri și ceremonii care asigurau regalitatea povestirii și a povestitorului. Acum supremația o deține *informația*, povestitorul devenind și el un funcționar ascultător, mediator între adevărul noii legi și publicul care trebuie instruit.

Altădată scriitorul descoperea *Insule* ale străvechimilor unde trăiau civilizații nebănuite și se împlineau destine exemplare. Ele erau marele model, prin ele se împlinea un umanism și se reconstruia o solidaritate umană. *Insula* era un centru al lumii sau devenea centru al lumii prin sacralitatea ei lipsită de ostentație. Peștera, pădurea, insula, hanul („turnul Babilonului“) erau momente ale inițierii, „citeau“ trecerea, protejau și garantau înnoirea lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Acum lumea e cunoscută, știm totul despre ea. Cunoaștem starea civilă a eroilor noștri, locul lor în „societate", știm foarte bine care este *clasa* din care ei fac parte. Subtitluri largi, explicative, atrag atenția asupra a ceea ce altădată prozatorul doar sugera : *Raiul de la Nada Florilor*, sună un astfel de subtitlu, anunțîndu-ne prezența limbajului figurat : *literaturizarea,* pune în paranteze glasul vechimilor. Literatura nu mai are transparență : dincolo de ecranul ei nu mai ghicim nimic. Sau aproape nimic. Nimic dincolo de condiția de scriitor. Scriitorul este sau vrea să fie în acești ani doar un grefier al faptelor : patriarhul pădurilor pare mulțumit și cu atît.

Oamenii locului știu că Dumitraș va deveni scriitor — nebănuită intuiție ! — și își așteaptă liniștiți cronicarul, siguri de împlinirile sale. Bănuie că el le va nemuri adevărurile.

Ceea ce nu înseamnă că marele scriitor emasculează literatura ultimilor ani de sensurile ei secunde. Multe dintre acestea pot fi deduse tocmai în încercările marelui nostru prozator de a redimensiona biografii, de a rescrie nuvelele, romanele, povestirile de altădată. De a corecta mesajul personajelor sale „de demult" ; sau de a insista asupra unui fel de a vorbi al acestora. Am putea spune că opera de altădată păstrează în orbita ei noile cărți, hrănindu-le cu semnificații. Dacă epoca privește cu oroare ambiguitatea, adîncimile simbolice, cei ce pot adăuga noilor opere lectura celor vechi și mai ales înțelegerea celor vechi sînt liberi să descifreze și altfel cărți precum *Nicoară Potcoavă* sau *Nada Florilor.*

Vom citi, prin urmare, aventurile *Țîțacăi Leona* amintindu-ne de celelalte maștere ale operei sadoveniene ; aventurile lui Colțan pot fi ale lui Patrocle, cel care inaugura epopeea Lizucăi în Dumbrava tuturor miracolelor. Educația temeinică a tînărului o vor face — așa cum știm din *Anii de ucenicie* — rubedeniile din partea mamei, adevărații oameni ai pămîntului. Satul lor se cheamă *Păstrăveni,* spre a nu trăda numele de noblețe al satului real : Verșeni. Un „vis tulbure" îl poartă pe narator tocmai în acest sat. Doar acest loc poate reînvia peisaje arhetip, tărîm pe care tărîmuri pe

Scanned with OKEN Scanner

care pot reînvia lumile și stările sadoveniene dintotdeauna : ne leagă de lumile arhetipale ale lui Mihail Sadoveanu. Trezirea pare mai degrabă a scriitorului bătrîn decît a tînărului : „Mă gîndeam că acel vînt, care m-a tulburat întotdeauna și m-a ținut treaz nopțile, vine din nesfîrșite depărtări, *din peșteri tainice* (s.n.) și de pe ape în veșnică mișcare. Țipetele lui par cînd tînguiri umane, cînd schiaunele unor fiare fantastice pe care pămîntenii încă nu le-au cunoscut.“ Una dintre următoarele propoziții va fi fost mai greu de suportat pentru mai marii epocii literare ; este, cred, primul semn de independență după epoca *Păuna Mică*, dar nu prea mare ca să îngrijoreze. Mărturisirea e făcută în dulcele stil al epocii care solicita insistent acest tip de confesiuni și le așeza în șirul celor care trebuiau puse în ramă : „Părețiii de întuneric cad din juru-mi și vedenii populează marginile zării ; ori o amintire, ca un reflex din altă viață, se conturează înainte-mi cu forme nedeslușite de vis. Basmele cele blînde șoptite de bătrînii mei dragi care demult au murit, îngînările de cîntec demult uitate se trezesc și tremură în ființa mea. Un tablou șters, o adiere de bucium, o lacrimă și un gest al mamei — fantomă demult trecută de orizont — toate se trezesc la mișcarea melodică a acestui prietin neliniștitor din nopțile copilăriei. Și iată din nou, în această noapte, în care unchesul a trecut călare prin cîmpul sufletului meu, ca un șef al semințiilor vechi, clipește în mine un colț al trecutului, undeva pe malul Moldovei, cu o căsuță liniștită lîngă o prisacă, c-un șopron acoperit cu șovar, unde un bătrîn cu plete ca năgara lucrează cu tesla la cobîlă și întocmește roți pentru căruțe țărănești.“ Acest vis l-ar fi fericit pe Jung care, neîndoios, i-ar fi acordat atenție. *Copilul era* înscris în *lanțul ființării*, natura din jurul lui nu făcea decît să-l prelungească. Cu cîinele Colțun relația e fraternă, ca și cu ființele umile ale locului. Ca și în celelalte proze ale vechimilor, natura prelungește ființa, animalele continuă omul, explicîndu-l ; interpretîndu-l ; solicitîndu-i mărturia. În *Anii de ucenicie*, profesiunea bunicilor era (totuși !) diferită de cea din *Nada Florilor*.

Scanned with OKEN Scanner

Oare *schimbarea identității* bunicului, cu alte cuvinte, modificarea statutului ontologic — nu aparține scriitorului matur, cel care și-a întemeiat într-un fel anume opera ? Profesiunea bunicului nu ascunde altă (involuntară) confesiune ? Ciclurile sadoveniene nu învie sub semnul profesiunii bunicului ? Ivan Evseev * scrie că într-un mit sau într-un basm, Instrumentul devine un actant magic. Unealta năzdrăvană se substituie subiectului. „Primele mari descoperiri, scrie Evseev pe urmele lui Mircea Eliade, au produs și un univers de valori magico-religioase, au hrănit imaginația creatoare." Rotarul îl educă pe tînăr — educația lui Iliuță începe cu adevărurile „rotarului". Iată cîteva lecții asupra multiplicității — iată interpretarea ei nu numai în registru grav : „— Se găsesc, nepoate Iliuță, în cotul acesta, felurite feluri de pești, fiecare cu gustul și bunătatea lui. Tu învață a le cunoaște înfățișarea și a le deprinde numele." *(Înfățișarea* trebuie să ne atragă luare-aminte : chipul ocrotește un semn al cărui înțeles deplin va veni odată cu maturitatea. Urmează enumerarea, deci *însemnarea* despre rodire, despre fertilitate, despre vocația naturii pentru multiplicitate. O lecție despre formele infinite ale viului, iată ce este discursul rotarului privitor la pești). Lumea Insulei este plină de miracolele lumii primordiale : „Iată boișteni, zvîrlugi și porcușori, buni de un borș din care și împăratul Moscului mănîncă pînă ce nu mai poate și trebuie să-și sloboadă cătărămile chimirului. Iată aleși de o parte, în crîsmic, cleni și scobai și două mrene frumoase." Se pregătește un ospăț de basm — un banchet popular : rafinamentul gastronomic sadovenian slujește întotdeauna o sărbătoare a *lumii de jos :* lume care conservă o știință de a trăi ce vine din vremuri imemoriale : care se sprijină pe un fără de greș instinct al naturii ; al armoniei ei : „Pe aceștia îi frigem în unt proaspăt, și se cere la ei mămăliguță, și pentru unul ca mine, un vinișor din Țara-de-Jos, care sfîrîie în pahar... Ai să pricepi mai tirziu, cînd vei fi pescar adevărat, că

---

* *Ivan Evseev, Cuvînt-simbol-mit*, Ed. Facla, 1983, p. 119 („Între Subiect și Obiect se stabilesc nu numai ...raporturi de interdependență și implicație semantică, ci și relații de factură mitică").

Scanned with OKEN Scanner

nu se află pe lume pești ca cei din apa Moldovei și a Bistriței, luminoși și iuți ca argintul viu... Căci aici apa e curată și verde ca și cerul și solzii peștilor sînt scrișii cu soare.“ Mai există în *Nada Florilor* o confesiune pe care sîntem obligați să o transcriem — ea descifrează și încifrează intenții — preocupări mai vechi ; o mărturisire similară vom întîlni în *Căprioara din vis*, de Voiculescu : „Ceea ce visau cei din copilăria lumii, cînd ochii lor ageri luceau în vîlvoarea primelor focuri, eram încredințat că se păstrase în mine.“ Și Voiculescu, dar și Zaharia Stancu, și Fulga, dar și alți scriitori români se visaseră mesageri ai adîncurilor. Dar nici unul — poate — cu intensitatea sadoveniană : „O poveste ori o priveliște îndeplinea asupra mea funcția unei sonde, care pătrundea pînă la epoca eroică și obscură, cînd toate cîte au dobîndit mai tîrziu oamenii erau numai intenții în mintea și în brațul primilor luptători. Cele din urmă fiare enorme și stupide își lăsau scheletele în mlaștini și în sihle nepătrunse ; altele, vioaie și sprintene, se înmulțeau și ațînteau omului calea în văile apelor nouă ; munți și păduri... luceau curat și începeau a trăi pentru că intrau în conștiința celor dintăi vînători și pescari. De acolo îmi venea fiorul pe care l-am avut aruncînd întîia oară undița în apa Șomuzului.“ Aproape o definiție a inconștientului colectiv. *Nada Florilor* înseamnă o reconstituire *a copilăriei* posibile, dar și (vezi Jung-Kerény, *Introducere în esența mitologiei)* o descoperire a copilăriei lumii. Bisericuța veche, ritualurile creștinismului primitiv sînt etape ale unor inițieri. Sadoveanu *divulgă* cu o anumită voluptate (și vanitate !), ceea ce încifrase în cărțile de altădată : Lumea „primitivilor“, lumea de care se despărțea îl fascinează cu o forță teribilă. Ceea ce-i *vechi* răspunde solicitării naturii umane, *știința de demult* este *umană*. Lecțiile rotarului Pintilie sînt urmate de lecțiile lui moș Hau, în paradisul din Insulă. Lumea începe să se nască odată cu tînărul care învață meșteșugurile străvechi. Aprinsul focului este slujit de o adevărată ceremonie. *Focul* trebuie însoțit de obiecte pe măsura sa, nu orice poate sluji focul. „— Apoi să știi că (făcutul focului, n.n.) e cel mai greu meșteșug

Scanned with OKEN Scanner

al nostru (...). Cremenea scoate scîntei. Caut-o prin niște prundișuri la Moldova. Faurul să meșteșugească o criță moale. Iasca, du-te și găsește-o la o pădure veche ; fierbe-o ca s-o moi și usc-o. Acu, după asta, alege crenguțe, mușchi și stuh uscat ; fă un șumoiog ; bate în cremene cu amnarul, aprinde un firișor de iască...". O inițiere — aceasta este dialogul despre foc, care ca și dialogul despre apă ne întoarce într-o lume a purităților originare. Mai mult decît în alte proze, scriitorul face lecție de popularizare a științei insularilor, decît descriere liniștită a unei anumite umanități, așa cum făcea, de pildă, în *Nopțile de Sînziene*. Asta nu înseamnă că lipsesc meditațiile asupra vieții și asupra trecerii. Ele sînt rostite de către autorul ajuns, acum, la o anumită vîrstă. Cu toate măștile, deducem că autorul e lîngă noi, vorbind de la înălțimea experienței care îi putea permite să afirme : „Mai tîrziu, am înțeles că pentru toate plăcerile mari plătim cu suferință." Copilului i se spune tot, lui i se adresează toți, chiar atunci cînd confesiunile depășesc cu mult capacitatea lui de înțelegere : „După cum vezi, nu-i ușor drumul nostru spre moarte."

Mai există, deci, un dialog pe care trebuie să-l apreciem ca atare : dialogul scriitorului *bătrîn* cu credinciosul său cititor. El există și în *Roxelana* și în *Lisaveta* și în *Nicoară Potcoavă*. „Cînd eram tînăr, afirma în autobiografia sa Jung, interiorul meu era clar, lumea mi se părea confuză. Acum toate lucrurile din jurul meu mi se par clare, doar eu...". Toate cele din jurul prozatorului sînt atît de clare încît pot sluji drept lecție, toate sînt atît de iluminate de voința scriitorului de a fi în prezent, încît literatura se retrage, tot mai des, dintre paginile teziste ale naratorului. „Minunile nouă ale vieții" pe care scriitorul le descoperise în copilăria sa (după mărturia din *Anii de ucenicie*) se înscriau în el ca *hieroglife durabile*. Teza (vezi *Nada Florilor)* în care tînărul descoperitor și explorator al ostrovului *desenează povestea* arată că timpul hieroglifelor s-a încheiat. El vede lumea limpede, hieroglifele au fost demult, în epoca marilor sale romane, a *Baltagului* și a *Crengii de aur*, a *Divanului persian* și a *Fraților Jderi*. Acum cele văzute

Scanned with OKEN Scanner

pot fi divulgate cu mare ușurință, desigur la modul polemic. Lumea nu-i un cifru (o înșiruire de încifrări și descifrări), ea poate să fie o imagine limpede a amintirii.

În *Anii de ucenicie*, scriitorul punea între paranteze ironice anii tineri : aceștia, spunea, sînt vremurile în care viața depășea, prin ea însăși, limitele cuviinței. Legile, obiceiurile, datinile, ceremoniile prescurtate atunci erau interpretate de desfășurările vîrstelor. („Nu e greu să constatăm, scria Monica Spiridon în *Sadoveanu — divanul înțeleptului cu lumea*, Ed. Albatros, 1982, că, în viziunea lui Sadoveanu, nu numai cunoașterea și acțiunea, ci existența însăși are la bază un principiu hermeneutic...“)

Scriam altădată că Sadoveanu este preocupat, și este preocupat mai ales prin cărțile vîrstelor sale înaintate, a așeza lumea în albia pe care ea a pierdut-o. Este un gînd eminescian, frecventat de toți marii iubitori ai vîrstelor arhaice românești, de la Pârvan la Mircea Eliade și de la V. Voiculescu la scriitorii generației '60. Gîndul îl preocupă cu mare intensitate mai ales la începutul epocii de mari răsturnări sociale ce începe odată cu 1944. În acești ani, Sadoveanu va fi istoric și economist, specialist în cultura de masă. Știe tot și mai ales are păreri clare și sigure — avusese întotdeauna — în domeniul transformării agriculturii. Întoarcerea către legile, obișnuințele de la care omul s-a abătut în timp nu înseamnă ignorarea „cuceririlor“ epocii noi. *Uneltele* civilizației moderne nu trebuie ignorate, sună una dintre propozițiile programului său... El s-a vrut întotdeauna un reformator și iată că acum, din înaltele funcții, poate deveni ușor reformatorul care s-a visat. E drept că la acest capitol am putea să scriem că utopia sadoveniană s-a sfărîmat foarte ușor de intransigența unui timp în care marii visători, fie și cu înclinații practice, trebuiau să urmeze cu supușenie Calea Unică. Pe această Cale Unică eroii de altădată ai eposului sadovenian sînt înlocuiți de alții, eroii imprevizibili, dacă e să judecăm opera după legitățile ei interioare, foarte previzibili, dacă tragem cu ochiul prin alte cărți ale deceniului șase. Revoltatul este acela care rectifică un program educativ

Scanned with OKEN Scanner

care părea definitiv încheiat. Ca atare, nici Iliuță nu va intra în lume fără al treilea șir de lecții. Sînt lecțiile lui Alecu, tinichigiul din Pașcani care, vorbind ca din carte (în fapt : vorbind din Carte) îi dezvăluie tînărului adevăruri nebănuite de vreunul din eroii, mai tineri sau mai bătrîni, ai eposului sadovenian : „Numai noi, muncitorii... știm că revoluția socială trebuie pregătită și organizată, așa cum ne învață fruntașii noștri. Nu numai muncitorii din țara noastră să se organizeze împotriva capitalismului, ci muncitorii de pretutindeni, din toate țările lumii...". Dacă ar fi ascultat cu atenție lecția a treia — cel puțin așa cum le ascultase pe primele două —, Iliuță ar fi avut șansa de a-l concura pe însuși Maxim Gorki în competiția, cît de nobilă, a descoperirii noii metode de creație numită *realismul socialist*. Dar fiindcă nu le-a reținut decît pe primele două, a avut totuși norocul de a scrie *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Frații Jderi* și alte cărți de seamă pe care parcă încearcă a le pune acum în umbră.

Întoarcerea către origini, vizibilă în noul ciclu care începe cu 1945, nu aduce în opera sadoveniană simboluri noi, tensiuni neobișnuite, teze inedite, așa cum se întîmplase cu „întoarcerea" din jurul anului 1927. Dar aduce *o nouă interpretare* a Cărților citite și scrise pînă atunci. Hermeneutica sadoveniană capătă noi resurse, noi argumente, noi căi de afirmare. Simbolurile vechi sînt citite cu o privire nouă care, chiar dacă nu convinge, pare capabilă de descifrări noi. Mecanismul înaintează voios „pînă la capăt", cu o patimă ieșită din comun : seriile simbolice sînt aduse în fața cititorului pus să asiste la miracolul interpretării. Și, de prea multe ori, la concluzia că în dosul semnelor nu mai e nimic.

În aceste condiții, era firesc ca epopeea pămînturilor noi, a noilor întemeieri să eșueze. Pentru prima dată scriitorului îi rămîn în sertar cărți neterminate. După *Nicoară Potcoavă*, carte a Renașterii, dar încă nu a apoteozei, încă nu Cartea care să-l reprezinte, în timpurile noi, pe cel mai de seamă scriitor al României moderne, scriitorul se retrage în tăcere.

O tăcere dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

În jurul lui se întîmplă, la sfîrșitul deceniului al cincilea și începutul celui de al șaselea, istorii teribile. Vremurile „nouă“ nu sînt cruțătoare cu ginta literară. Unii din vechii tovarăși de vînătoare sau de pescuit agonizează, alții dispar, alții sînt marginalizați de oficialii înzestrați cu puteri discreționare. El e deasupra tuturor. E prea mare, s-ar zice, pentru asemenea istorii comune. El este Goethe al nostru înălțat în țara zăpezilor veșnice. E patriarhul pădurilor, Kesarion Breb scrutînd depărtările.

E sărbătorit mereu : la șaptezeci de ani, la șaptezeci și cinci de ani națiunea întreagă îl omagiază. Țara are nevoie de zei noi și el pare unul dintre aceștia. La una dintre impozantele ceremonii, un mare cărturar îi sărută mîna. E domnitorul absolut în această patrie a tuturor iluziilor: Literatura.

Poate că ar fi fost frumos, scriem noi azi cu strîngere de inimă, poate ar fi fost bine dacă și-ar fi amintit de Blaga și de Voiculescu, de Arghezi, de Ionel Teodoreanu și de atîția alții, prieteni și cunoscuți care, nu o dată, fuseseră alături de el. Nu-și amintește de nimeni. În articolele pe care le scrie nu numește nici un contemporan. Așa că nouă nu ne mai rămîne decît să-l citățm pe G. Călinescu cu aceste rînduri superbe, scrise la cîteva luni după ce patriarhul pădurilor primea un foarte mare premiu — cel mai de seamă dintre numeroasele premii care îi încununaseră în ultimii ani scrisul — să transcriem aceste fraze solemne, și ele aparținînd unui mare maestru de ceremonii :

„De mult M. Sadoveanu nu mai era nici tînăr, nici vîrstnic, nici bătrîn, figura lui masivă, împietrită într-un surîs blajin, era a unei statui care stă în mijlocul unui popor, zîmbind părintește generațiilor, mereu altele, necontenit actual, venind și pășind către viitor.“ Și, în aceeași ordine a ideilor, adică în ordinea înțelegerii de altădată a genialului său contemporan :

„Sînt monumente ale naturii care nu îmbătrînesc și nu mor, pe care dintele vremii nu le mușcă, cel puțin în marginile vieții noastre înguste care nu poate îmbră-

Scanned with OKEN Scanner

ţişa senzorial toată vastitatea istoriei, cu nebuloasele, exploziile şi revoluţiile ei."

Sadoveanu era un asemenea monument, rostea, în stilu-i inimitabil, G. Călinescu, reducînd totul la esenţe.

Modelul Sadoveanu a fost dizolvant în primii ani după 1950, cînd reporterii momentului au preluat ceremonialul, ritmurile, arhaismele maestrului, prozatorii — începînd cu Eusebiu Camilar şi terminînd cu Ion Istrati — mişcarea superficială a „noroadelor", viziunea unui sat pierdut în ritualuri anistorice. Influenţa catalizatoare începe odată cu anii 1960, cînd autori ca Ştefan Bănulescu, Sorin Titel, Fănuş Neagu încep să perceapă, sub suprafeţele liniştite ale continentului sadovenian, mişcările seismice ale miticului, magicului, să înţeleagă lecţia singurătăţilor, a pitorescului, a „peisajului" interior. Începînd cu 1967—68 lecţia sadoveniană se conjugă cu cea voiculesciană. Noul climat stimulează lecturi noi ale capodoperelor, cărţile privilegiate fiind, la începutul deceniului al optulea, *Creanga de aur*, *Baltagul*, dar şi *Divanul persian*, *Ochi de urs*, *Olanda*, *Demonul tinereţilor*, *Uvar*. Cărţi spectaculoase, sau doar temeinice, exegeze masive alături de eseuri erudite pun în valoare un scriitor nebănuit, de o modernitate frapantă. În acest context, ultimul prozator „sadovenian", Platon Pardău, cu un ciclu dedicat nordului, un serial romanesc în care fabulosul bucovinean repune în circulaţie intuiţii, dar şi personaje sadoveniene, pare mai degrabă „sud-americanizat", decît gravitînd firesc în jurul unei opere ce a premers, cu mult, o modă literară.

Noua actualitate sadoveniană pune în paranteze, tot mai insistent, operele scrise după 1944, sau măcar le tratează cu surîzătoare îngăduinţă. Doar *Roxelana* mai primeşte, cînd şi cînd, acces în perimetrul operelor majore. În rest, o superstiţie explicabilă îi urmăreşte pe toţi exegeţii, scriitorii, comentatorii genialului prozator. Prim capitol al literaturii noastre „noi", Sadoveanu trebuie citit într-un context adecvat : el este un mare scriitor mo-

Scanned with OKEN Scanner

dern, încrezător într-un timp nou și o lume nouă. În această lume nouă, scriitorul a intrat ca în *Utopia* pe care o visase, o bănuise, o anunțase. Era sfîrșitul epopeii pe care scrisul său o căutase decenii de-a rîndul, validarea lui : *Utopia*, țara tîrzie, ultima și cea definitivă.

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu

Camil Petrescu nu e fiul epocii, sau nu e fiul epocii în măsura în care sînt Sadoveanu, Stancu, Bogza, Eugen Jebeleanu. Nu e în prim-planul actualității literare așa cum sînt A. Toma, Beniuc, Maria Banuș, Dan Deșliu, Geo Dumitrescu, Marin Preda, nu e comentat cu atîta simpatie ca Eusebiu Camilar sau A. Davidoglu. La sfîrșitul deceniului al cincilea Camil Petrescu poate lesne fi confundat cu Cezar Petrescu care, harnic ca de obicei, compusese cîteva opuri și scrisese un număr de articole edificatorii pentru noua sa orientare. Între 1948 și 1953 Camil Petrescu publică puține articole, cel puțin în comparație cu confrații săi de succes. Unul dintre acestea se numește *Izvor nesecat de inspirație* și arată, se înțelege, care sînt izvoarele de inspirație ale scriitorilor sovietici. Altul, *Un geniu veșnic tînăr*, este consacrat lui Maxim Gorki. Acesta face parte dintre obligațiile sale de academician (fusese primit în înalta instituție în 1948).

Evoluția lui Camil Petrescu e mai sinuoasă decît a lui Sadoveanu. Camil nu aderă direct și fără ezitări la noile transformări. E, imediat după 23 August, unul dintre personajele mondene ale unei lumi care își cultivă așii spectacolului. Încă. Vrea să reformeze teatrul, înființează un seminar de regie experimentală, loc unde se adună un public eterogen dar unde conferențiază cei mai de seamă specialiști ai momentului, de la Petru Comarnescu la Alice Voinescu. Rescrie cîteva piese lăsînd să se înțeleagă faptul că, în adînc, ele simpatizaseră cu forțele progresiste (și într-adevăr așa și era : *Jocul ielelor* și *Act venețian* priveau cu dispreț viața claselor super-

Scanned with OKEN Scanner

puse) și că, proletar intelectual, eroul camilpetrescian poate contribui la edificarea altei lumi.

În deceniul al patrulea scriitorul dăduse numeroase interviuri în care declara că renunță la literatură, pe urmă revenise asupra declarațiilor imprudente. Anunțase că renunță la roman, gen insuficient. Pe urmă anunțase un roman *(Atomul)*. Un jurnal *(Note zilnice,* apărut sub îngrijirea lui Mircea Zaciu în 1975) ținut nu cu mare regularitate între 1927 și 1940 arată modificări aproape ritmice de simpatii și preferințe. Destăinuirile sînt spectaculoase, nu imprevizibile pentru cunoscătorii scriitorului. La 17 septembrie 1939 va nota : „Militarii cu care am vorbit mi-au făcut o impresie penibilă : neserioși, neinformați profesional, fără contact cu realitatea... Mobilizarea din martie a fost o deziluzie în pregătire... Veștile care-mi vin arată că...". La fel se întîmplase în primul război mondial, am deduce după o lectură a primului său roman. Conducătorii sînt incapabili, rău informați, fără legătură cu realitatea. „Dacă România va ieși diminuată (de război, n.a.)... ar trebui să-i supraviețuiesc, să-i asigur o glorie culturală cel puțin (presupunînd că într-adevăr sistemul meu de filosofie va fi un moment în devenirea substanței)...". Cel în stare să aducă gloria pe cîmpurile de bătaie ar fi, mereu, Camil Petrescu. Din această încredere fanatică în calitățile de gînditor militar au ieșit însă pagini excelente : cine citește *Un om între oameni* poate observa pătimașele resentimente ale strategului. Pentru Bălcescu, felul acesta de a gîndi este, fără îndoială, exemplar. Plauzibil. Reconstituirea are adîncime, credibilitate. Dar abia în roman strategul cîștigă simpatia ! Paginile jurnalului arată migrația sentimentelor și a resentimentelor, ciudata expansiune a încrederii-în-sine : „Dealtfel, problema are și alt aspect. Bun sau rău, acest neam românesc este neamul meu. Chiar dacă sînt exasperat, l-am iubit cu patimă nețărmurită." Și, în stilul exclusivismului său dintotdeauna : „Nici un român n-a iubit vreodată neamul său cu deznădejdea și furia cu care l-am iubit și-am suferit eu din cauza lui. De 20 de ani nu mă pot mîngîia cu umilința de la Turtucaia și din prima parte a războiului. În nesfîrșite nopți de insomnie, l-am refăcut acest război, cu

Scanned with OKEN Scanner

hărți și documente, cu febră, așa cum aș fi dorit eu să se fi întîmplat...". La începutul celui de al doilea război mondial ar vrea să i se încredințeze cel puțin conducerea apărării pasive. Ar putea, crede el, să conducă neamul românesc „la un soi de izbîndă, morală cel puțin.". E foarte încîntat de „Jurnalul de război" pe care îl ține în R.F.R. și citează mereu din el.

Camil Petrescu va fi toată viața purtătorul unei experiențe teribile : experiența tranșeelor. *Bălcescu* va privi cu îndurerare către cei care au greșit în conducerea războiului. Va reface bătăliile pierdute pentru a regăsi, iar și iar, greșelile. Războiul e o experiență apogetică, spune filozoful substanțialist.

Camil Petrescu va descrie destul de des momentul întoarcerii sale din război, *foamea de puritate* a tînărului ce era la sfîrșitul deceniului al doilea. Face parte dintr-o generație de luptători. Istoricii literari au numit această generație — căreia îi mai aparțin Cezar Petrescu, Blaga, Gib Mihăescu, Voiculescu, Crainic ș.a. — generația Unirii. O generație care se regăsește într-o țară întregită. Toate visurile celor dinaintea lor pot prinde contur ; toate cuvintele lor își găsesc o nouă adîncime.

Cultura română trăiește după 1918 un moment de renaștere. Titanismul „adolescențial" care străbate o bună parte a operei camilpetresciene se regăsește în programele lui Blaga, ale lui Tudor Vianu precum și în acelea ale unui mare număr de tineri afirmați mai ales la sfîrșitul deceniului al treilea. Parcă nici unul nu este însă atît de energic în afirmarea-i proiectelor utopice precum Camil : „Întrucît ordinea teoretică a lumii este ordinea noocrată, muncitorii (profesioniștii) intelectuali sunt cei care prin idealurile și tehnica lor se găsesc pe axa de devenire a lumii, spre deosebire de celelalte categorii sociale care se abat de la această axă. Ei vor conduce deci fără să siluiască nici o tendință esențială, evoluția istorică, întrucît ei sunt, prin complexitatea lor, delegații firești și ai celorlalte valori istorice. Ordinea stabilită va fi definitivă, căci ordinea noocrată va fi cea mai bună cu putință. Revoluția aceasta, cea a muncii intelectuale va fi cea din urmă revoluție.".

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare renaștere este însoțită de un șir de utopii. De proiecte utopice. Camil Petrescu este unul dintre cei pentru care proiectul utopic înseamnă aerul pe care îl respiră zilnic. Eseistul visează, cu patetismul de care doar el e în stare, lumea cea mai bună cu putință. Societatea perfectă. Eroii săi afirmau răspicat, din unghiuri de înțelegere diferite, dar la fel de categoric, că vor să trăiască în absolut. Că viața lor este închinată doar Ideii.

Eseurile din *Teze și antiteze*, *Notele zilnice*, ca și *Doctrina substanței* ne dezvăluie un Camil Petrescu pătimaș în afirmații și în negații, intransigent apărător al unor cauze abandonate cu aceeași dezinvoltură. În *Panait Istrati se caută pe el însuși*, la loc de frunte era așezată ideea că „statul român nu s-a creat pentru că au vrut-o masele impotente de aiurea și nu va fi amenințat, ca un turn de piatră sub ploaie, atîta timp cît energiile specifice care l-au creat, dăinuiesc", idee pusă la îndoială în alte articole care evidențiau experiența revoluției ruse. Se pot alcătui, din articolele lui Camil Petrescu, antologii care să se sprijine pe idei opuse. Puntea de legătură — căci există mereu această punte — se numește *persoana întîi* : domnia sa Scriitorul, primul întotdeauna în materie de idei este întotdeauna posesor al solutiilor capitale, definitive, unice. El va ataca mereu problemele cruciale ale zilei : oriunde se dezbate ceva, Camil Petrescu este prezent cu o poziție sau, mai ales, cu o opoziție. E interesant de urmărit, de pildă, cum se modifică părerile sale asupra artei populare. Asupra folclorului. În momentul imediat următor Unirii va scrie : „există, cert, o formulă etnică a sufletului românesc. Este un produs al timpului și al împrejurărilor de tot soiul. Obiceiuri, tradiții, costum, muzică si chiar o bună parte din vocabular nu sînt decît manifestări exterioare ale acestui tot psihosocial. Ele urmează legile etnice și sociale, așa cum le-a urmat două mii de ani fără apostoli tradiționaliști. Calitățile de sentiment, de voință, sensibilitate și inteligență sînt cele care ne deosebesc de bulgari, de sîrbi sau de unguri, mai mult decît folclorul.". Înainte de 1948 Camil consideră cu circumspecție arta populară, folclorul nu-i spune mare lucru, doar marii scriitori trebuie avuți în vedere atunci cînd vorbim des-

Scanned with OKEN Scanner

pre viața spirituală a unei națiuni. Marii creatori înseamnă totul, folclorul e aproape o inutilitate : „Eminescu singur cu Luceafărul, Scrisorile și Călin a lui, e poate mai mult decît toată poezia populară românească la un loc.“. Și mai departe, ca o consecință firească la cele spuse pînă aici, dar și între oglinzile care-i pun în lumină superbu-i profil : „Sufletul unui *scriitor mare* este sinteza sufletească a unui popor la un moment dat.“ După cum ușor se poate deduce, ideea că *națiunile sînt mari prin creația artiștilor de seamă* rimează cu altă afirmație : el, Camil Petrescu, dă culturii române o creație care poate să o nemurească. Raportul cu tradiția este determinat de această predestinare : un mare creator nu poate crea altfel decît în tiparele pe care le va nemuri ; pe de altă parte, el este cu atît mai mare cu cît se desparte de înaintașii săi, inaugurînd un univers autonom, răspunzînd solicitărilor unei tradiții mai adînci. Meditațiile sale asupra lui Eminescu și Caragiale, chiar atunci cînd sînt ajustate de presiunea contextelor, trebuie citite cu atenție. Ele pleacă de la ideea că „burghezia arivistă“ a parazitat arta, a deturnat artistul de la menirea sa. Ideea funcționează fără abatere în opera lui Camil Petrescu. E una dintre constantele care îi străbat pamfletele. Ideea Eminescu sau ideea Caragiale trebuie apărată de agresiunea paraziților culturali. *Caragiale în vremea lui*, text cu prea multe erori pentru a-l accepta în *bibliografia de bază*, conține în nota introductivă un șir de observații asupra unei epoci definitorii : epoca lui Caragiale. El continuă observații vechi, prea sistematic expuse ca să nu le citățm : burghezia noastră — repetă Camil — „e o burghezie cumplit parvenită, în care clocotesc încă poftele ariviste. Ura pe care o provoacă în intelectuali e teribilă. Vezi satirile lui Eminescu și piesele lui Caragiale.“.

*

* *

Noile transformări sociale, șirul de răsturnări de la sfîrșitul deceniului al cincilea, vor descoperi un Camil Petrescu apt să apeleze la zestrea de resentimente dar și la orgoliul său infinit, la „capacitatea“ sa de a „asigura națiunii un mare artist“. Un prim proiect își propunea

Scanned with OKEN Scanner

să așeze, unii lîngă alții, muncitorii tradițiilor revoluționare și artiștii estropiați, incapabili de a auzi chemarea vremii. *Fragment*, apărut în *Viața românească* în 1949, e reluat în volumul din 1951 ca *nuvelă*, alături de proze de mică întindere, două mai vechi (*Mînușile* și *Moartea pescărușului*) și una, *Turnul de fildeș*, producție de ultimă oră. Pentru cine înțelege contextul, nuvelele nu par bruioane, pagini abandonate ale cărților mai vechi.

În proza famelică a anilor '49—'53, nuvelele lui Camil sînt modele de artă narativă. Unde se mai putea găsi, în anul de grație 1949, acest festin metaforic : „Un fluid intens circula între interpreții, pierduți în rolurile lor aproape, toți nimeriți printr-o întîmplare norocoasă, care depășește bunăvoința și posibilitățile unei conduceri oricît de competente, iar de pe scenă, acest fluid, ca un Golfstream în miniatură, și eteric, învăluia sala prinsă ca să se întoarcă sporit de emoția tuturor privirilor.“. O frază de maestru, o observație de rafinament, o gîndire autentic camilpetresciană : o monadă. Din cărțile mai vechi știm că *fluidul învăluitor* îi cuprinde pe toți hiperlucizii romancierului. E documentul lor de identitate. E aura lor de sfințenie. De la Gelu Ruscanu la Ștefan Gheorghidiu, de la Danton la Bălcescu, de la Pietro Gralla la Dr. Omu toți înoată în acest fluid învăluitor, toți sînt purtați de magiile inteligenței. Acționează sub hipnoza inteligenței. Inteligența devine, în opera hiperraționalistului Camil Petrescu, asemănătoare magiilor voiculesciene : aproape un ritual camilpetrescian, *rostirea* aduce cu sine *fluidul învăluitor*. Naște magnetismul superlucizilor.

Inteligența este superstiția lui Camil, intelectualul problematic, magul ei. Intelectualul — am văzut — substanțializează. El înalță națiunea pe trepte nevisate. Odată cu noile transformări apar în opera scriitorului și alte *suflete tari* : nu doar intelectualii sînt posesorii unei inteligențe magnetizante, fiecare clasă socială numără asemenea indivizi. Forța interioară a lui Miai sau a lui Toma paralizează dușmanii, Ion al Firului devine „alb la față, nepămîntesc de hotărît“ atunci cînd e vorba să-și răzbune fratele. Justiția activează energii nebănuite, *dreptatea socială* își consacră eroii de pretutindeni.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să scriem că retractările nu vizează preferații de odinioară ai naratorului. Marii săi damnați, naturile luciferice se vor desfășura în pagini sprijinite pe intuiții mai vechi. Dacă din opera eseistică a lui Camil se pot alcătui cîteva antologii care, fiecare, să demonstreze adevăruri complet opuse celorlalte, scrierile de după 1948 vor pune în lumină o nebănuită unitate a operei.

Cei care plătesc cu viața și *Turnul de fildeș* sînt, într-un anume sens, nuvele „prevestitoare" ale noilor structuri literare. Personajele camilpetresciene „de odinioară" își repetă partitura. Noi ar fi paginile dedicate maselor, prezența istoriei, presiunea istoriei. Cine citește prima dintre nuvele știind ce înseamnă pentru Camil Petrescu teatrul, înțelege dispunerea simbolurilor. Teatrul este viața însăși, *viața cea adevărată*. Ladima-gazetarul se privește în oglinda numită Dinu Dorcea, „vînjos și frumos actor" care, acceptînd rolul lui Ivan Karamazov, putea face dovada forței sale excepționale. „Unul dintre cei mai interesanți poeți ai epocii", Ladima, și unul dintre cei mai mari (posibili) actori alcătuiesc *un dublu*, una dintre acele ființe menite a ilustra teza că intelectualii erau rupți de realitatea imediată prin statutul lor. Actorul Dinu Dorcea e surd, incapabil de a auzi somațiile asasinilor. Teatrul alcătuiește o lume ermetic închisă, replicile magnificului spectacol acoperă *vocile* represaliilor. Scriitorul va face reportajul evenimentului din Piața Palatului :

„Ajunse odată cu soldații în dreptul curții Teatrului Național și văzu cum îi arunca pe uciși unii peste alții, ca pe niște trunchiuri de copaci. Ladima ar fi vrut să vadă, stăruia cu privirea, dar trupurile fără viață, de fontă parcă în vinețeala lor, se refuzau privirii lui, cînd îngust limpede, cînd larg încețoșată. Acum, după colț, vederea se schimbă și la douăzeci, treizeci de metri mai în jos, în dreptul Pasajului, era un baraj pe două rînduri, cu armele întinse...".

Scriitorul recompune cu atenție, cu finețe, ziua de 13 decembrie. Depune mărturie. El nu face parte dintre revoluționari, este însă un martor prețios al lor. Nu poate lipsi nici aici amintirea gazetei : în trecere, Ladima îi

Scanned with OKEN Scanner

descoperă pe muncitorii tipografiei „unde se tipărea în ultima vreme gazeta la care lucra". Lui Camil Petrescu nu-i scapă nimic. Înregistrează mișcările cu atenția cu care urmărise marile bătălii ale istoriei. E, în detalierea înfruntării, ceva din minuția „conducătorului de oști" pregătit să poarte o bătălie.

Un manual de istorie poate folosi textul fără nici o ezitare : reconstituirea e perfectă. Imaginea „războiului dintre clase", eroismul muncitorilor și brutalitatea armatei sînt surprinse cu tehnica marelui romancier, exersată în *Ultima noapte de dragoste...* Între textele simpliste ale „luptei de clasă" produse de literatura unei etape ce le solicita energic, citim aceste rînduri ca pe o demonstrație de așezare a „imediatului" în plan simbolic. Substanțialismul, autenticitatea sînt căile prin care scriitorul descoperă o realitate adîncă.

Actorul este surd, poetul nu poate fi mai mult decît un documentarist al evenimentului. Cei tari sînt eroii istoriei, cei slabi sînt cei izolați de sala de spectacol — de însuși spectacolul Karamazovilor : surzii unei lumi dominate de simțuri. Să descoperim aici un fel, voalat desigur, al autorului de a recunoaște sfîrșitul utopiei noocrate ?

Camil Petrescu are grijă să adauge că în locurile crimei clasele superpuse vor benchetui, într-un gest de supremă sfidare a istoriei. Impertinența claselor superpuse a fost consemnată cu obsesivă ritmicitate de scriitor. O crimă este urmată de un banchet, un masacru este acompaniat de un ceai dansant. Nici o sfidare nu e mai nerușinată decît luxul asasinilor.

Luxul văzut de Doussault * în saloanele din București (scriitorul va transcrie tot în ultimul său roman) falsifică imaginea unei țări în care viața celor mulți e infernală.

---

*În *Un om între oameni* falsurile francezului ocupă un loc de seamă : un loc foarte important prin relația care o creează între „noul" Camil și scriitorul de altădată : „Lumea asta vorbește numai franțuzește, așa că vizitatorul străin și pictorul amator de pitoresc se simt ca la ei acasă. Giuvaericale de aur și pietre prețioase, coliere de perle arată musafirilor bogățiile fabuloase ale țării cu un milion de clăcași, în zdrențe cel mai adesea, mai mult nemîncați, puși cu gîrbaciul la munci grele, istovitoare. «Te-ai crede la Paris» este refrenul pe care îl cîntă

Turnul de fildeș, a două proză scrisă „după 1948“ continuă autocritica în problema cea mai gravă a *dosarului Camil Petrescu* : cea a noocrației. Trebuiau puse în evidență alianțele dintre clasele opresoare și artiștii estetizanți, după cum trebuia arătată (demascată, se spunea în documentele critice ale deceniului șase) indiferența statului burghez față de artiștii adevărați. *Turnul de fildeș* prelungește *Jocul ielelor* cu pagini inegale. Irene Ruscanu, mătușa lui Gelu Ruscanu, e un monstru. Scriitorul construiește cu atenție arborele genealogic al unei familii în care *cei buni* se învecinează cu *cei răi*. De reținut ar fi portretul acestei Irene. Coincidentia oppositorum hrănește mereu efectele tari ale literaturii camil-petresciene :

„Avea figura tatălui ei, un cap de Wagner fără favoriți, — înlocuiți la ea cu un pufușor galben. Tot de la tatăl ei, politician dîrz, temut, de adversari ca și de prietenii din același minister, moștenise și o aprigă voință de autoritate, odată cu un sensualism brutal și bine strunit. Toată viața această femeie regretase că nu s-a născut bărbat, (...). Dimpotrivă, fratele ei, ca într-o figură încrucișată de cadril al sexualității, pe care nu o explică

---

uimiți, pînă în zorii zilei, în aceste nopți albe, *care se leagă între ele ca o chermesă fără sfîrșit*. (s.n.). Este mai frumos chiar ca la Paris, fiindcă în saloanele acestea vezi prin colțuri și unele figuri de bătrîni boieri îmbrăcați peste anteriul de pambriu cu binișuri de moar alb, căptușit cu blană de cacom ori de biber. Poartă pe cap cîte un cauc de cașmir... și sînt solemni în singurătatea lor, ca niște arhirei lumești... Prelungită, la nesfîrșit, în oglinzile paralele ale sălii, lumea de aici, cu luxul ei, este pentru mai toți musafirii ei, însăși întinderea Țării Românești.“. Oglinzile paralele ale scriitorului, prezente mai peste umflînd. În eseul pe care i-l consacră lui Geo Bogza, (El. Albaumflînd. În eseul pe care i-l consacră lui Geo Bogza, (Ed. Albatros, 1982) N. Steinhardt observa că „ceea ce, mai presus de toate, a caracterizat anii de după cel dintîi război mondial, a fost o mare dragoste de viață și o poftă nebună de a trăi.“. Această „poftă nebună de a trăi“, subiect al tuturor romancierilor „generației Unirii“ va isca mereu mîniile pamfletarului Camil. Din această mînie se naște nu numai literatura lui, ci și literatura unor confrați ai săi. Dar Camil Petrescu va fi acela care face din *stilul sărbătoresc* al lumii superpuse un cap de acuzare : principalul, poate, în *procesul* pe care îl intentează „celor de sus“.

Scanned with OKEN Scanner

precis legea mendeleiană, moștenise tocmai frumusețea moale și visătoare a mamei lor. Grigore Ruscanu, tatăl lui Gelu, era în casa tatălui său frumos ca o fată frumoasă iar Irena era disgrațioasă ca un bărbat voluntar și urît, din același capriciu inexplicabil al cromozomilor.".

Vechile teorii ale lui Camil se altoiesc pe altele noi ; permanentă va rămîne nostalgia preciziei, a descoperirii legilor după care se conduce personajul. Senzuala moșiereasă se va căsători cu Dumitru Găman, om de condiție joasă, metamorfozat mai apoi în pictor. Mezalianțele sînt frecvente în literatura camilpetresciană, și cine știe a asculta zonele adînci ale literaturii sale va înțelege de ce mezalianța este urmată de un șir de metamorfoze. În acest caz, a slugii în pictor de succes, de mare audiență.

Paul Lomanesco nu este numai un exponent al aristocrației criminale — un complice la organizarea unui șir de crime — ci și un exponent, după Camil Petrescu, al degringoladei artei occidentale. Dacă în romanul *Un om între oameni* Camil Petrescu va folosi conspecte după Roller și Popescu-Doreanu, în materie de artă occidentală îl consultă, cu infinită uitare de sine, pe Ion Vitner.

Așadar acest pictor la modă în Occident (rămînem interzișii la gîndul că între modele a putut figura Pallady) se întoarce în țară pentru a răpi un număr de comenzi pictorilor tineri, cu adevărat geniali. Ideea frustrării călătorește mereu prin literatura lui Camil, și el odinioară „frustrat". Nesimțirea ajunsului și a consoartei sale este, fără discuție, monstruoasă. În paranteză mai aflăm și că „neomenia erau tratați și exploatați țăranii de pe cele 2000 de pogoane moștenite de la bătrînul Ruscanu de pictorul Lomanescu și de nevastă-sa, întrecea ceea ce se făcea în restul județului.". De aici nuvela alunecă în artificialul cel mai ieftin cu putință : niciodată proza lui Camil nu a coborît, parcă, mai jos. Atacurile la adresa picturii occidentale, de tot inexperte, măresc și mai mult perplexitatea cititorului, neobișnuit a-l descoperi pe marele scriitor în asemenea situații delicate.

Scanned with OKEN Scanner

Acestor nuvele, prin care scriitorul încearcă a obține o grațioasă reabilitare, Camil Petrescu le adaugă două scrieri ceva mai vechi. Dacă *Mînușile* nu merită interesul nostru (decît în cadrul capitolului, interesant pentru diriguitorii literari din deceniul al șaselea, al „vieții de mizerie a artiștilor în regimul burghezo-moșieresc"), importantă este *Moartea pescărușului*, ciudată apariție sadovenianâ în opera unuia dintre adversarii (moderați) ai sadovenianismului. Retipărită în volumul de nuvele din 1951, scrierea mai avea, desigur, și menirea de a arăta că poziția prozatorului față de mai-marele scrisului românesc nu a fost, de-a lungul timpului, rigidă. Apărută întîi în R.F.R., nr. 1/1943, *Moartea pescărușului* poate părea extrasă dintre numeroasele bruioane ce au însoțit ieșirea în lume a *Patului lui Procust*. Citite alături de fragmentele autobiografice, paginile privindu-l pe Ladima pot dezvălui o direcție nouă a mărturisirilor. „Ladima, scrie Camil Petrescu, își dorise toată viața un refugiu la țară, măcar cît camera asta și cu posibilitățile unei mici gospodării. Nu era o fire de boem, împotriva tuturor aparențelor, era numai fără noroc. Sărăcia lui înspăimîntătoare era mai grea decît sărăcia scriitorilor străini cunoscuți..."

„Scriitorii străini cunoscuți" nu sînt alții decît Dostoievski, Heine, Nietzsche. Ladima ar putea fi egalul lor, poate deduce cititorul care e la curent cu gigantismul camilian. Sărăcia lui Ladima nu e alta decît aceea a lui Camil Petrescu, mîndria și intransigența gazetarului le concurează pe acelea ale autorului lui *Danton*. Ca și stilul, să zicem prăpăstios, al analizei „situației de față" : „Avea patruzeci de ani, totul era prea tîrziu, viața lui și-o văzu ratată, nimic nu mai putea începe...".

Ipostaza lui Ladima, cel care *a trăit*, cel care *a fost*, cel care nu mai poate începe nimic important pentru destinul omenirii inaugurează o etapă nouă a scrisului lui Camil Petrescu. Ladima „mut și deznădăjduit", este așezat între hotarele unei noi înțelegeri.

Pentru prima dată scriitorul (dacă e să-l înțelegem exact pe eroul său) este tulburat de „neliniști ancestrale". Priveliști pe care nu le văzuse niciodată se deschid înaintea lui : „în lumina înaltă și caldă, cu lucirile

Scanned with OKEN Scanner

ei de sabie cînd cădea pe cîte o piatră, pe cîte un acoperiș, în galbenul argilos al apelor, era ceva artificial de nou, ceva ce nu semăna cu nimic din ceea ce văzuse, în viața asta, și totuși era ca o reminiscență... o fulgurație de nu știu unde. Era destul acest întîi pas în priveliștea dobrogeană, ca să regăsească în el ceva de dincolo din ființa lui de azi, așa cum anumite capete de frază sau anumite obiecte sînt destul ca să redea conștiința proprie unor amnezici.".

Să stăruim asupra acestui pasaj, primul din opera lui Camil Petrescu care învie „vieți trecute". Prima anamneză. Pentru prima dată, scriitorul se abandonează tentației de a călători „dincolo". Voiculescu sau Sadoveanu, Mircea Eliade sau Galaction îl vor fi citit (de l-au citit) cu încîntare. La „aproape patruzeci de ani", Ladima își descoperă nu numai „viața ratată" ci și „vocea interioară" : are revelația unui peisaj „adînc".

Niciodată pînă acum eroul lui Camil nu părăsise existența sa zilnică. Experiența sa jurnalistică deriva din pasiunea de a trăi în cotidian ; se hrănea din aceasta. Vacanța dobrogeană îi permite teribilului ziarist o ieșire din constrîngerile cotidianului. El va da aici sens dublei sale naturi : de artist, deci de apărător al „vechii lumi", iubitoare de stil, de rafinament și de *om nou* : de ființă trăind ritmurile zilnice ale vieții moderne.

Să deschidem o paranteză. În anul în care scrie nuvela, deci la începutul deceniului al cincilea, Camil Petrescu nu mai este intelectualul famelic în căutare de expediente, împrumuturi, contracte. Dirijează o importantă revistă, cărțile i se reeditează, are succes. Dă interviuri, e solicitat, e iubit, e aproape mereu în centrul atenției. Și-a încheiat sistemul filozofic care ar trebui să asigure, după război, „gloria României". *Moartea pescărușului* poate să ne arate cum continuă un dialog foarte important pentru înțelegerea momentului literar : acela dintre artist și Mecena. Dintre proletarul intelectual și „aristocrație". Interesul pentru aristocrație al lui Camil Petrescu, ca și al lui Călinescu sau ca al lui Matei Caragiale, toți copii naturali, interesați de arborele genealogic al confraților, trebuie privit fără circumspecție. Insistența scriitorului asupra condiției „bastarde" a aristocra-

Scanned with OKEN Scanner

tului român trădează nu doar optica omului de știință, ci și perspectiva subiectivă a creatorului. Portretele „falșilor aristocrați" sînt mereu în atenția lui Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Matei Caragiale, maeștri ai grotescului, cu toții plecați în marea aventură a descoperirii adevărului inițial sau care *știu*, care *cunosc* falsul pe care un nume își clădește strălucirile. Un astfel de nume este boier Dinoiu, gazda lui Ladima. Ca și la G. Călinescu, parvenitul cultivă pe larg stilul kitsch. Cam totul e copie. „Conacul este o copie de mîna a treia, a patra... după vilele în stil național din București". Interesantă este, în acest loc în care totul e contaminat de prostul gust al parvenitului, capela. Fotografia dispărutei Adina Dinoiu îl tulbură pe Ladima, deodată „cuprins de o dragoste nespusă, retroactivă pentru această femeie îndurerată în voluptate". Amorul este cu totul și cu totul inedit : altă premieră absolută pentru opera camilpetresciană. El acompaniază ieșirea *în natură*. O ieșire neobișnuită, dacă mai subliniem erudiția horticolă a gazdei, vînător excepțional, de altfel, pomicultor fără seamăn. Perspectiva lui Camil nu e sarcastică, viziunea lui nu este, în *Moartea pescărușului*, violent deformantă. Dinoiu este recuperat ca „om al naturii" de un Ladima apt să învețe citirea semnelor. Un Ladima care se inițiază în viața secretă a florilor, a vegetației, a pescuitului și a vînatului — un Ladima care degustă o vacanță liniștită — iată o ipostază demnă de luat în considerare a eroului camilpetrescian. După cum demnă de luat în considerare, pentru transformările personajelor, replica lui boier Dinu : „E o educație a voinței. Trebuie multă stăpînire de sine... Trebuie să știi să trăiești în singurătate... Să privești viața cu înțelepciune... Nu-i bucurie mai mare decît să uiți de lume, să lași deoparte toate necazurile, pentru o zi sau două... pescuitul are ceva din exercițiile hinduse așanumite yoga. E aceeași filosofie a vieții".

Cînd au mai avut personajele lui Camil Petrescu, personaje mereu preocupate de realizarea lor *acum*, roase de febra înfăptuirii, de ideile înalte sau de sentimentele definitive, un asemenea răgaz ?

Niciodată pînă acum personajul camilpetrescian nu era singur : exista mereu un celălalt obsesiv, acaparator,

Scanned with OKEN Scanner

care declanșa conflictul. Pentru prima dată există în opera lui Camil Petrescu singurătăți sadoveniene, întoarceri înapoi, călătorii în universurile arhetipale : „Ladima știa acum cu certitudine că și priveliștea largă a bălții celei mari și vederea aceasta de panopticum, le-a mai văzut odată, că ele sînt temeiul ființei lui de poet. Cînd era copil astfel de vise avea : cu lacuri suprapuse și structurate egal, *fără să fie supuse legilor perspectivei.*". Și, cîteva pagini mai încolo, organizînd mai plastic aceeași idee : „Ladima suferea fascinația apelor mari. De mic copil, visele lui năluceau imperii de ape, lacuri suspendate, geyseri. Basmele și legendele îndepărtate îl strîngeau ca o ghiară cînd pomeneau de ținuturi nemărginite de ape..."

Rareori Camil Petrescu îi oferă criticului asemenea deschideri. O corelație cu vîrsta creației este necesară și aici : scriitorul nu mai încearcă să mascheze istorii „autobiografice", se complace în tovărășia și sub semnul simbolurilor mari, „ancien siècle". „*Moartea pescărușului,* scrie Marian Popa, este un simbol, dar un simbol atît de larg încît i se poate da orice interpretare." Dar nu numai *moartea pescărușului* este un simbol larg, ci și *grădina, apele* * („primordiale"), *conacul, capela* („centru al lumii"). Visele, fascinația, întoarcerea înapoi către o *Anima* („reveria este întotdeauna sub semnul lui *anima*, va scrie Bachelard. Cînd reveria este într-adevăr profundă, ființa care va visa în noi este *anima* noastră") acum regăsită prin intermediul Adrianei Dănoiu (sau a pescărușului) sînt încercări de a opera o retrospectivă.

Comparată cînd cu cutare povestire a lui Sadoveanu cînd cu cutare moment turghenievian, nuvela mai merită o comparație : aceea cu literatura lui Mircea Eliade **, poate chiar cu *Domnișoara Christina.*

---

* *Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie,* quatrième édition, Presses Universitaires, 1968, p. 57.

** Raporturile lui Camil Petrescu cu tinerii vor fi sinuoase, complicate, cu momente de simpatie declarată dar și cu pamflete — ale junilor — neînchipuit de dure. Nici un scriitor nu a fost atacat de către tineri, uneori prieteni, cu o violență atît de mare. Am putea spune că unii dintre ei își descoperă talentul de pamfletari cu această ocazie. Intervențiile lui Camil Petrescu nu sînt consecvente, dar iritarea sa față de tinerii care i-ar putea fi discipoli („autenticitatea" era și ea cultivată de tinerii

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Dar abaterile de la legea descrierii realiste sînt minime. Camil Petrescu este și vrea să fie om de știință, vrea să trăiască în împărăția lucrurilor exacte. E mult prea orgolios pentru a accepta altă tutelă decît aceea a rațiunii sale. Mai precis : nu atît ca om de știință, ci ca posesorul unei metode de cercetare, a unei discipline a investigației. *Doctrina substanței,* publicat în *Manuscriptum* anii 1983—1984 (Text stabilit de Constantin Noica și Vasile Dem. Zamfirescu, cu prezentări evazive semnate de Constantin Noica, Dumitru Ghișe, Anton Dumitriu etc.) poate să ne sugereze în ce măsură „metoda substanțialistă" a fost aplicată în ultimul roman al marelui scriitor. „Tehnica de cercetare pe care o propunem e metoda orientării structurale a surprinderii ciclurilor istorice în apogeul ciclic al lor", adăugînd ceva mai încolo : „Metoda noocrată a substanțializării, a orientării structurale a direcțiilor istoriei, condiționate de necesitatea substanțială a cunoașterii (adevărului) *ne invită să abandonăm pe cogito și să ne așezăm în plină istorie* (subl. C.P.) în plenitudinea mijloacelor pe care omul le-a dobîndit în gîndirea complexă, în trăirea intensă, în experiența individuală și a speciei, inclusiv contribuția filozofică, socotită expresia cea mai pură a trăirii, pentru că astfel e mai ușor să surprindem esența existenței.

---

anilor 30) va rămîne constantă. Într-un omagiu adus lui P. P. Negulescu iubirea sa pentru profesor este pusă în balanță cu „exemplul rău al tinerilor de 22 de ani care se declară cu gravitate (și se comentează serios între ei) drept creatori de sisteme filozofice, pe care de altfel le schimbă la fiecare doi-trei ani, beți toți de libertatea de a zburda în jungla metafizică și mistică, unde fiindcă nici un control nu e cu putință, au iluzia că împărățesc ei cei dintîi. Nu mai avem nevoie să înțelegem că profesorul P. P. Negulescu și colegul său Rădulescu-Motru nu mai au nici un fel de influență nemediată asupra acestui tineret."

„Declarațiile de război" ca și momentele de simpatie sînt multe, relațiile cordiale ale uli Camil cu Sebestian, de pildă, creînd o punte de legătură cu literatura tînără. În ciuda tuturor părerilor contrarii, Camil Petrescu e în stare să fie atent la literatura „tinerilor" și să-și modeleze scrisul și în funcție de ea : el are orgoliul, mereu și mereu, de a fi tînăr.

Scanned with OKEN Scanner

E ceea ce vom numi sumar metoda experienței apogetice. (subl. Camil Petrescu). Nu numai că nu vom exclude nimic — așa cum făcea cogito sau mai tîrziu reducția fenomenologică dar voim existența istorică în întregime cu toate îndoielile, în trăirea toată nu ca «durată pură» ci cu înseși rezultatele științifice considerate ca date concrete,... cu nedumeririle și contradicțiile inevitabile într-un echilibru instabil, care e totuși echilibru.". În prezentarea ce o face „documentului" *(Manuscriptum,* 4/1983 (53) anul XIV, p. 69) Dumitru Ghișe notează că prin metodele adecvării și ale substanțializării „Camil Petrescu se apropie foarte mult de înțelegerea corectă a cunoașterii văzută ca o procesualitate istorică, adică, în ultimă instanță, dialectică. *Un om între oameni* trebuia să demonstreze, și fără îndoială că autorul ar fi scris o serie de articole în această direcție, că filozoful Camil Petrescu nu fusese foarte îndepărtat de marxism. Odată încheiat, amplul roman ar fi putut invita la altă lectură a *Doctrinei substanțialiste :* nu ca operă infamantă. În interviul *Cum am scris Un om între oameni* * *(Opinii și atitudini,* E.P.L., 1962, 265—276), scriitorul va spune că „a folosit ceea ce numesc deducție concretă, opusul deducției logice" sau (în cazul poeziei populare) *inducția concretă,* termeni oarecum izoterici în peisajul publicistic al anului 1954. Atît *despre metodă ;* dar să observăm că autorul vorbește despre *metoda sa,* ceea ce îi invita, pe cunoscători, să privească atenți unde trebuie. O metodă, totuși, nouă...

---

* Nici un secret cu privire la originile romanului. În numitul interviu scriitorul mărturisește că, odată invitat să scrie piesa *Bălcescu,* a început o documentare teribilă. „Cea mai mare dificultate în redactarea piesei *Bălcescu* a fost faptul că tot timpul cadrul lucrării, limitat la condițiile scenei, amenința să fie depășit, invadat de abundența materialului înfățișat în cercetările celui ce ia contact cu această epocă. Nu vorbesc de materialul istoric propriu-zis, căci acesta nu este încă organizat, deoarece istoricii burghezi (sic) au nesocotit în felul lor (!) această epocă care apare azi ca una dintre cele mai vii din istoria românească. Vorbesc de materialul viu, de efloreșcența de fapte, de dramatismul specific acestei epoci de redeșteptare politică, socială și culturală a poporului român. Mii și mii, zeci de mii de pagini din care urma să extrag metalul necesar construirii trebuiau citite cu atenție, confruntate necontenit și reținute în

Toți comentatorii cărții s-au oprit asupra calității documentării, asupra întinderii cercetării scriitorului. S-au scris studii despre „baza documentară" a romanului *Un om între oameni* (Aurel Petrescu), cei care au despuiat arhivele Camil Petrescu au descoperit un șir de ciorne, de fișe, de note care vorbesc despre munca imensă a autorului. Pagina romanului plutește ca o corabie supraîncărcată de comori, gata în fiecare moment să se scufunde. Scriitorul știe tot, întinderea cunoștințelor lui este imensă, erudiția lui pare fără limite. Mihai Zamfir observa că există doi poli care captează atenția cititorului : unul, al istoriei, al trecutului în care trăiesc eroii și celălalt, al prezentului : *cam prin locul unde este astăzi*... își prelungește naratorul, de pildă, precizările topografice. Eugen Simion, care analizează cu dragoste romanul, scria că „*Reconstituirea* depășește marginile cerute de un roman istoric...". Desigur că depășește aceste margini, după cum depășește și altele. Camil Petrescu voia să fie și un *polihistor* în sensul lui Broch, și voia și un „roman al romanelor", în care istoricii să fie învinși pe teren propriu. De *reconstituire* era fermecat Șerban Cioculescu, mereu iubitor al detaliului exact și al ornamentului evocator. Noi am putea adăuga că există un adevărat tunel al timpului în care coborîm mereu, aproape în fiecare capitol : *Sîntem în 1821, pe la începutul lui februarie,* sună începutul romanului. Sîntem, ne aflăm, ne-am stabilit aici, acesta este timpul nostru comun. Noi, scriitor și cititor, ne-am așezat aici pentru a privi curgerea evenimentelor. Începem împreună o *Istorie nouă.*

---

măsura în care interesau esența lucrării. Apăru imperios o grea problemă a limitării ! Și astfel am trecut la roman.". Întrebat care este partea autobiografică a acestui roman, Camil explică : „— S-a afirmat cîndva, pe drept cuvînt, că orice creație în artă este autobiografie. Cum trebuie înțeles acest lucru ? Nu în sensul că incidentele și datele vieții eroului sînt incidentele și datele vieții autorului... există familii de spirite care e posibilă o adevărată inducție psihologică... Inducția concretă e posibilă fiindcă e întemeiată pe sentimentul că în genere există aceste «familii de spirite» înrudite. Funcțiile sufletești sînt aceleași, doar incidentele sînt felurite.".

Scanned with OKEN Scanner

Cam acesta ar trebui să fie romanul : o istorie nouă. Sîntem în cutare an... va reveni scriitorul. Sau va preciza : *O vacanță în vara anului 1840*. Își va inaugura capitolele în felul următor : „*Toată iarna lui 1840 și primăvara lui 1845...*“ Sau : „*Între timp, miercuri de dimineață...*“. Sîntem împreună, Camil nu își abandonează niciodată cititorul, el este ghid atent, grijuliu, foarte încîntat de ceea ce ne poate arăta în această lume mirifică în care „substanțializarea“ îi permite să ofere cititorului esențe. *În dimineața zilei de 11 iunie* este chiar titlul unui capitol. Aflăm exact, știm exact cînd se întîmplă faptele. Viața eroilor este măsurată ; chiar dacă *nu așa s-au întîmplat* (și, de foarte multe ori, însuși Camil va preciza că nu așa s-au întîmplat) evenimentele din fața noastră sînt cuprinse în măsura unei înțelepciuni care știe a drămui, a interpreta totul. Este roman ? Este o operă nouă, o istorie nouă, așa cum nu s-a mai scris pînă acum. Demonul preciziei taie, nu o dată, avîntul imaginației, dar romanul are miză mare. Scriitorul nu mai e la vîrsta riscurilor, totul trebuie încheiat acum, în acești ani, în aceste zile. Doar această operă va trebui *să se apere* singură în fața istoriei.

Numeroasele documente, alianțe, abandonuri pe care le citim în acest roman sau *printre* rîndurile sale vin din necesitatea alibiurilor. Camil mizase mereu pe *tot* cu o încredere greu de bănuit pentru cel ce nu-i înțelege statutul. Ultima sa miză — sistemul filozofic — nu mai înseamnă acum, în anul de grație 1950, mare lucru. E, să zicem eufemistic, indezirabil. Sisteme filozofice apropiate lui sînt privite cu mînie. În nici un caz acest sistem nu-i va aduce gloria, se poate ușor bănui. Va mai fi crezut, în 1950, în sistemul său, filosoful Camil ? Da, dar nu foarte tare.

Nu va trebui, întîi și întîi, să căutăm în sistemul filozofic al lui Camil „metoda“ folosită în roman. *Metoda* este a „materialismului dialectic și istoric“ și atunci cînd Camil Petrescu se pune în serviciul unei cauze nu trișează. Cele vechi pot fi utilizate doar în planul general al lucrării ; în practica scrisului trebuie urmate noile căi. Nu va face demagogia pe care mulți o fac, nu va bate cîmpii în jurul ideilor pe care încearcă să și le

Scanned with OKEN Scanner

asume. Va încerca să se supună, să bată Canossa, să-și redistribuie ideile. Materialismul dialectic, așa cum era el înțeles în jurul anului 1950, trebuie „să ducă autorii la cunoașterea totală a lumii" ; la descoperirea adevărurilor ultime. Ce poate să-l fascineze mai mult pe Camil decît adevărurile ultime ? *Un om între oameni* nu va fi, prin urmare, un eșantion dintr-o istorie, o mostră, va fi însăși istoria, descoperită *la origini*, în punctul său de înfăptuire : văzută printr-o revoluție. Iar personajul va fi însuși Marele Personaj al revoluției, cel mai pur dintre eroii pe care România i-a dat veacului al XIX-lea.

Așa trebuie citit *Un om între oameni* : ca o supunere la exigențele epocii. O supunere fanatică, prin care scriitorul renunță la toate prerogativele sale de romancier modern, de deschizător de drumuri într-un gen. *Un om între oameni* este opera în care, renunțînd la sine, scriitorul vrea să dea lumii noi prima sa Istorie. Un proiect gigantic, ca toate proiectele camilpetresciene, greu de înțeles azi pentru cei ce nu pot ajunge la concluzia că în „noua orînduire" Camil văzuse tocmai *lumea nouă* pe care el, în momentele sale de avînt (poate și extaz) intelectual o bănuise. Dacă nu fusese profetul celui de al doilea război mondial, strategul perfect al unor bătălii cruciale, dacă nimeni nu i-a încredințat măcar conducerea unei armate, Camil are orgoliul să-și demonstreze sieși că, prin faptele sale mai vechi, anunțase această lume.

Un om între oameni este Cartea unei revoluții. Să nu ignorăm că scriitorul și-a alcătuit romanul avînd în față cărțile ideologilor momentului pe care încerca să-i înțeleagă, să-i transpună în viață.

Eroii săi de acum nu sînt niciodată singuri, ei sînt exponenții unei clase sociale. Muncitorii din tăbăcării trăiesc ca în infern, țăranii sînt amenințați mereu de foame : „Încă o lună, n-o să muriți de foame...", e o propoziție care revine. Dar unii vor muri de foame. Sînt țărani care devin orășeni, se proletarizează, se înregimentează în largul front al „muncitorimii". Camil Petrescu citise desigur reportajele lui Bogza și romanele lui Stancu, operînd refaceri ale imaginilor (de mare succes)

Scanned with OKEN Scanner

pe care le-au dat la lumină cei doi mari scriitori — vedetele literare ale momentului.

Țăranii sînt bătuți crunt, sînt supuși unor privațiuni, unor umilințe care par a depăși orice limite. În tăbăcării totul este insuportabil. Bălcescu este, pentru Camil Petrescu „protocron", înzestrat cu toate darurile : ca revoluționarii-model din cărțile traduse, „simțea nevoia de a cerceta straturile adînci ale poporului". Revoluționarul vrea să-și sprijine opera pe muncitori — iată o idee dragă momentului : „Trebuie — spune Bălcescu — să cunoaștem cît de cît și pe muncitorii de la orașe, trebuie să ne legăm cu ei, să-i lămurim, să chemăm la noi cîțiva fruntași de inimă și luminați din sînul lor". Vizita lui Bălcescu în tăbăcăria lui Dobrovici are loc în numele unui plan adînc : scriitorul vrea să înfățișeze „mizeria unei clase sociale", care are un rol important într-o revoluție. În tăbăcărie Bălcescu întîlnește o veche cunoștință (pe care își propune să o atragă „în mișcare") și vrea să-i dea mîna. „Flăcăul se feri grăbit, ca un lepros. De altfel, în magazie, mirosul de putreziciune și borhot era atît de pătrunzător și de grețos și locul era atît de mocirlos, încît găsi că e mai bine să iasă.". Eroii calcă încăperi după încăperi, infernul nu-și schimbă fața : „Nu făcură decît cîțiva pași înlăuntru căci nu puteau merge din pricina băltoacelor, dar simțiră că se înnăbușă într-o duhoare de talpă nelucrată și de scîrnă de cîine". Drumul călătorilor continuă, imaginile se repetă atunci cînd nu devin de-a dreptul terifiante. Oamenii lucrează acolo mai mult de douăsprezece ore pe zi. Un muncitor îi explică : „În meseria asta nu se trăiește mult din pricina sărăturii și a umezelii...". Și completează naratorul : „Mîinile și picioarele tuturor lucrătorilor erau umflate...". Nu sînt numai imaginile unui roman, *sînt imaginile unui timp al romanului românesc.*

Toate romanele deceniului șase privitoare la „vechea lume" manevrează, cu mai mult sau mai puțin talent, imagini de o violență extremă. Talentul marelui romancier se verifică încă o dată în felul în care dispune în scenă *publicul* spectacolului infernal. O idee de zile mari e de a aduce în fața mizerabilului tablou pe cele trei grații ale romanului, Luxița Florescu, Ana Ipătescu și

Scanned with OKEN Scanner

Tița Bălcescu. Femeile reacționează cu leșin, Luxița e „albă ca varul, cu ochii dați parcă peste cap". Ana Ipătescu vrea însă să vadă tot, ca o adevărată luptătoare ce e. Ghidul superbelor tinere și al revoluționarilor aflați aici întru îndeplinirea misiunii lor istorice este tînărul Dobrovici, amorez al orașului, june care în timpul său liber își sporește numărul cuceririlor. Aici Camil Petrescu se află în largul său, burghezul este umilit în fiecare clipă de desfășurarea procesului de „producție". Unul dintre subalterni vrea o informație, dar limbajul este nepotrivit : „Paul Dobrovici se simți nenorocit ; îi venea să-l ucidă pe acest tejghetar, care nu simțise că nu e clipa potrivită să-i spună jupîne." Reacția aceasta este încercată de mai multe ori, oamenii locului nu sînt obișnuiți cu înaltele fețe, cu aristocrația ieșită în vizită tocmai aici. Tînărul Dobrovici focalizează tot disprețul pe care Camil Petrescu îl adunase, de-a lungul timpului, față de *crai*. Paul Dobrovici e aliat cu încă doi „nebuni după conchiste", aruncă bani, face mare lux cu îmbrăcămintea, dar e gata, ca și tatăl său, să se tîrască în fața unui aristocrat ! Radiografia personajului e fără fisură, Camil Petrescu presimțise de mult personajul, acum îl plasează în noul tablou Mendeleev oferit, după posibilități, de deceniul șase. Spre deosebire de alte pagini consacrate „muncitorimii", aici se cunoaște mîna maestrului.

În acest tablou „științific" * un rol important trebuia să-l joace țărănimea. Camil Petrescu, citadin prin excelență, se afla de data aceasta în fața unei premiere absolute ; nimic nu l-ar fi îndreptățit (credeau unii) să scrie despre țărani, despre sat, univers străin lui. Nimic, în afară de tabloul *integral*, în numele căruia își putea permite să sacrifice judecăți și prejudecăți mai vechi.

De la ironiile oarecum mai vechi privind satul camil-petrescian și pînă la afirmația, recentă, a lui Mihai Zamfir, că scriitorul desentimentalizează, înainte de Marin Preda, imaginea țăranului român, un foarte mare număr

---

* Paginile pe care Dumitru Micu le consacră romanului *Un om între oameni* în *Romanul românesc contemporan* (Espla, 1959) pot fi citite cu folos și azi. Ele se intitulează „Romanul istoric de reconstituire științifică".

Scanned with OKEN Scanner

de păreri au încercat să circumscrie vocația de „scriitor rural“ a lui Camil. Căci *satul* nu este, în romanul lui, un provizorat, o întîmplare. E un important loc al „luptei de clasă“, este principala *cauză* a lui Bălcescu. Clăcașul este un erou al timpului, emanciparea lui — ideea care merita sacrificiul luptătorului. Înainte de a descrie înfruntările, luptele, haiducia, viața mizerabilă, Camil Petrescu introduce în scenă un personaj de o mare vitalitate, Mihai sin Firu. „Vînos, de părea răsucit din fire de fier călit, era iute foc. Nu era înalt dar era spătos și — cam rar, e drept — strașnic la treabă... (...). Carte nu știa și era slab de tot la socoteli. Altfel se descurca ușor unde-l puneai. Pentru el lumea toată era Zăvoiul Dihorului și satele în care împărățea, frîngînd, ca un erete iubeț, cu apucături de cuc, inimile muierilor“. De data aceasta donjuanul se bucură de toată iubirea lui Camil Petrescu, omul e o adevărată forță a naturii, vitalitatea lui neobosită fiind demnă de toată admirația. Înainte de a descrie mizeria satului, Camil descrie forța vieții. Mihai iubește viața și știe să trăiască, în ciuda mizeriei. Peste tot sînt văduve voioase, fete cu trup neasemuit, cîntărețe sau necîntărețe, toate foarte pricepute în arta amorului. La țară, crede Camil, umilind mizeria, arta amorului prosperează. Trist e că *totul durează foarte puțin*. „Că nimic nu s-a ales din mine... S-a dus tinerețea. S-a dus, mama ei de tinerețe... Și cu ce m-am ales ?“ se întreabă donjuanul, speriat de curgerea vremii. Are copii pretutindeni („în satele în care împărățea“) dar vrea *casa lui*. Se va însoți dar nu cu femeia pe care o iubește ci cu alta. Camil Petrescu a fost întotdeauna preocupat de iubirile fulgerătoare, cum e cea a lui Miai cu Sultana : o întîlnește pe vremea în care aceasta era „o codană care abia împlinise treisprezece ani“. Femeia e „căpiată de dragoste“, eroii noștri fug trei zile „într-un bordei părăsit“. Pe acest fond paradisiac scriitorul ne atrage atenția asupra relațiilor sociale : cele trei zile însemnau foarte mult. Vechilii îl consideraseră fugit. El era un supus boierului : „Flăcăul acesta care împărățea peste cinci sate era clăcaș, putea fi deci scuipat, plesnit cu harapnicul, călcat cu cizma, dar trebuia să rămînă mut ca un vierme“. Bineînțeles că scriitorul are grijă

Scanned with OKEN Scanner

să înfățișeze astfel de scene. Toma, un viitor erou al revoluției, îl tulbură pe boierul Medelioglu cu o întrebare și e tratat astfel de logofătul Beașcă : „Urla, înjurîndu-l, lovindu-l. Îl călca acum în picioare, cînd începu să se adune lumea...". Logofeții fac toate relele cu putință. Scriitorul alternează „ficțiunea" cu documentarul *, fiecare scenă trebuie urmată de reflecțiile omniscientului autor, dar și ale celui care face procesul claselor suprapuse. Nu cu vehemența cu care o fac romancierii improvizați ai momentului, de la Ludo la A. G. Vaida, ci cu argumentele sociologului, ale istoricului, ale bunului-simț de romancier. Căci trebuie să vorbim, într-o asemenea epocă a tuturor excesului, de un asemenea bun-

---

* „Medelioglu era și el de aceeași părere, ca mai toți boierii, că țăranul trebuie să fie pătruns, pînă în adîncul ființei lui, de teamă față de stăpînul moșiei... Să devie, cînd era vorba de boier, o unealtă necugetătoare... care să primească orice măsură fără să crîcnească, să îndeplinească orice poruncă fără să se mai gîndească, dintr-o dată, *ca de spaima morții*... (s.n.) Țăranul trebuia să fie crescut nu ca un om, ci ca o specie aparte, căruia respectul față de boier trebuia să-i intre în sînge, din tată în fiu și din generație în generație. Această impunere a semnelor exterioare nu era o toană individuală, ci o străveche *politică de castă* (s.n.). Trebuia ca supunerea, cu toate reflexele ei, să devie la sătean, *la cei de jos* (s.n.) o a doua natură... Nu ca să-i facă lui plăcere, ci fiindcă era pătruns de adevărul că numai așa se putea întări o clasă, aleasă, așa cum se socotea ea, dar atît de puțin numeroasă, care stăpînea totul și ținea un popor întreg în robie". Antiaristocratismul camilpetrescian a găsit momentul să se dezlănțuie și nu-l pierde : „De altfel același lucru e valabil la altă scară și în sînul societății alese, de cine o fi fost aleasă... (...). Dar boierii erau pătrunși de sensul pe care-l aveau și, în societatea lor, în această vreme, semnele exterioare ale respectului, ca și orice chestiune de „prestanță", cum spunea marele logofăt Constantin Cantacuzino. Știau bine de ce aveau aceste semne exterioare o tărie de fetiș. Dacă singur nu-ți păstrezi, clipită de clipită, rangul, și lași pe altul să-ți treacă înainte, apoi lucrul acesta se află numaidecît, că lumea-i mică și toți cei din urma ta cred că a sosit momentul să-ți treacă și el înainte. Nu putea fi altfel în societatea în care meritul personal nu juca aproape nici un rol, ci se prețuiau numai formele lui corcite". Meritul personal, iată o obsesie continuă a lui Camil Petrescu, fiu natural într-o lume care disprețuia acest statut ; care, în numele unor ierarhii, ignora *meritul personal*, în prim plan. Încă un argument pentru a fi alături de eroii de la '48 !

Scanned with OKEN Scanner

simț. Țăranii se revoltă, bineînțeles anarhic, cum știm din proza lui Rebreanu. Amintitul Beașcă e găsit într-o dimineață cu „chica năclăită cu sînge închegat", ceea ce înseamnă — crede satul — că Miai și Toma a Firului se răzbunaseră. Romanul „social" alternează cu romanul erotic, duelurile individuale cu cadrilul perechilor care ascultă cînd glasul inimii, cînd glasul pămîntului. Sultana se va mărita cu Ichim care e bogat și asigură liniștea și prosperitatea familiei. Camil Petrescu va urmări pe parcursul întregului roman degradarea femeii, istovirea feminității dar și resurecția ei. Este terenul pe care se simte imbatabil : „E drept că se cam lățise, deșălată de muncă. Aci nu mai era îndreptare. Dar picioarele, care de trudă prin miriște și prin noroi, goale, începuseră să prindă parcă solzi ca ale găinilor, și îi crăpaseră la călcîie, acum...". Jocul *urîtului* și al *frumosului*, al sexualității explozive și al tînjirii sentimentale e stimulat de cadrul natural. Camil Petrescu *citește natura* cu încredere mai mare ca altădată. Viața țăranului este însăși viața naturii rebele, haotice, anarhice, generoase.

Logica impecabilă a scriitorului se afirmă în cadrele bine fixate de tezele unei epoci bogate în directive. Ființe naturale, țărăncile lui Camil Petrescu nu se codesc și donjuanul satului își poate verifica, după cum i-e voia, renumele. Are texte de succes : „dulce ești la sărutat, fata neichii, și așa țîțe tari n-am mai pomenit". Faze intermediare nu prea există, totul se rezolvă repede. Ca în *Ion* al lui Rebreanu, Miai se va căsători cu Petruța cea bogată după păcătuire. În satul lui Camil Petrescu însă noțiunea de păcat e aproape necunoscută. Apariția unui copil din flori nu deranjează pe nimeni. Omul va intra în combinații cu viitorii săi cumnați ; va deveni, în mare taină, hoț de cai. Romancierul inaugurează un drum care va fi străbătut, mai tîrziu, de prozele lui Voiculescu și ale lui Fănuș Neagu. Îl găsim, de asemenea, pe scriitor, temeinic așezat în *literatura hanurilor*. Nedelcii au un han și Camil Petrescu, cu ambițiile-i gigantice, va încerca a înnoi și această literatură. A citit bibliografie, se sprijină pe documente.

Lume îmbibată de erotism, dar nu în stare să reziste la agresiunea exterioară. Dacă nu cunoaște satul așa

Scanned with OKEN Scanner

cum îl cunosc, de pildă, Rebreanu sau Marin Preda, Camil Petrescu are intuiția sufletului arhaic, al ritualurilor conservatoare. Nedelcii — socrii lui Miai — nu sînt iubiți în sat fiindcă „firea lor era prea deosebită de a sătenilor din partea locului". Nici Miai nu e foarte iubit în sat fiindcă era „din cale-afară de muieratic". Înainte de a vedea satul, scriitorul îi citește cărțile. Are mare încredere în ele. Pe locul întîi trec însă cîntecele populare pe care scriitorul le ia, deodată, în atenție. Paginile despre sat sînt împînzite cu doine, cu strigături. Căutînd mereu printre documente, scriitorul află, cu încîntare, cel mai prețios document *, urmînd neabătut învățăturile vremii. Uneori, în stilul său caracteristic, scriitorul prelungește spectacolul liric cu digresiuni eseistice : „Era în glasul acesta o durere altoită care depășea făptura femeii. Venea dintr-o adîncime de început istoric, fără îndoială, în care își avea înfipte rădăcinile".

Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, Camil Petrescu nu face caricaturile „claselor superpuse". Marea boierime, exprimată (am văzut cum) prin Medelioglu, Vulpe etc. etc., trăiește, e vie.

---

* De altfel una dintre temele preferate ale epocii folcloriștilor, istoricilor literari, criticilor din începutul deceniului al cincilea era „viața de mizeri a țărănimii oglindită în...". Camil Petrescu reacționează și aici cu violență, el este primul în această nouă înțelegere : „Credem că se înțelege de aici, crede romancierul a explica într-un foarte lung subsol, că acest cîntec al poporului nu este un produs încheiat, rotunjit, ci este un fond statornic de poezie și muzică, un organism viu, numai o parte din vorbe și din modulații înnoindu-se uneori, dar negreșit în consonanță cu întregul, așa cum se înnoiesc în cursul anilor celulele organismelor care se dezvoltă. E, cu alte cuvinte, creație continuă. Fără această zestre a trecutului, care îi dă un iz de pămînt reavăn, cîntecul poporului este orice, dar nu mai este el însuși". După ce arată cît de rău interpreta burghezia cîntecul popular (am văzut că scriitorul era, să fie clar, un antiburghez), scriitorul subliniază că acest cîntec este, pentru poporul „în majoritate analfabet" un mijloc de comunicare. Scriitorul nu ezită a transcrie mereu asemenea documente, împovărînd pagina cu versuri frumoase, care artificializează romanul, și așa cam compozit, cam prea mozaicat.

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu vrea să scrie cronica unui eveniment, cartea întemeierii României moderne, iar în această carte marele său personaj i-ar reprezenta pe toți marii cărturari sacrificați, pe toți intelectualii ziditi la temelia țării. Bălcescu nu este numai reprezentantul unei clase, este omul torturat de o idee, ars de flăcările creației. Toate studiile anilor cincizeci au văzut revoluționarul dar puține cărturarul : un capitol ca *Rădăcinile în trecut* a fost aproape ignorat. El este demn de orice antologie. Aici scriitorul nu mai are obligația de a rămîne cufundat doar în *timpul narațiunii*, evadează din el pentru a întări, cu spusele lui Ghica, pasiunea lui Bălcescu pentru „lucrurile istorice, pentru izvoarele vechi, rătăcite, pentru hrisoave, pentru orice vestigiu al trecutului...". „Educația revoluționară" e completată de una „științifică" și se hrănește din pasiunea istoriei descoperită la izvoarele ei. L-a învățat Eftimie Murgu „metoda de a studia temeinic, de a face fișe complete pentru citatele care urmează să le folosească. (...) Manuscrisele vechi le copiază în întregime în vederea publicării lor mai tîrziu". Intervine și această observație — patent Camil : în fața manuscriselor vechi „e tulburat ca un tînăr la o întîlnire de dragoste, e între teamă și nădejde". Între teamă și nădejde, tînărul cărturar va întreprinde expediții pentru reîntregirea hărții neamului, văzută prin documentele ei de importanță capitală. Descoperă noi surse de a procura cărți și mai ales metoda de a procura documente : marii boieri vor *ghenealoghii* și se adresează tînărului învățat. Bălcescu și-a procurat cărți aduse de la Padova de Constantin Cantacuzino, scrisori și documente unice. Muncește febril, înlăturînd mereu ispita pe care i-o scot în față ceilalți : aceea a vieții. În dialog cu sine, tînărul își va replica : „Nu mă despart de viață... și-și arătă, surîzînd obosit, cărțile... aici sînt rădăcinile ei".

Un om între oameni nu putea ignora istoria culturală a epocii. Bălcescu este din nou în centrul ei. Societățile secrete sînt mascate de societăți literare, scriitorii sînt revoluționari, întîlnirile lor au repercusiuni în viața socială a țării. Lucruri știute din *alte istorii* dar care, pe numeroase pagini, au un patetism nou. Orice atingere cu *viața culturală* a epocii dă romanului o ciudată

Scanned with OKEN Scanner

energie. Atunci cînd trece în *viața teatrală* ghicim cunoscătorul, cel care știe a desprinde perenul de pasager, cotidianul de pitoresc. Știe și poate a învia documentul. Așa cum Sultănica va da emoție romanului țărănesc, Frusinica Băl Ceaurescu va da „romanesc" numeroaselor pagini destinate lumii înalte, aventurierilor locului, diverselor grupuri sociale. Femeia, anturată de floarea Bucureștilor, e fascinată doar de Bălcescu care, așa după cum se știe din cunoscuta scrisoare către Alecsandri, nu iubește decît Patria. Altfel, actrița traversează medii dintre cele mai diverse și are capricii de tot soiul. Cînd o va „construi" pe Cucly, Călinescu va apela, probabil, la amintirea acestui personaj. Frustrată de drepturile ei de o rubedenie mai hrăpăreață (familia Băl-Ceaurescu e infernală, reprezentînd marea boierime în ceea ce are ea mai josnic) femeia va răspunde imoralității balcanice grosolane cu o „imoralitate" suavă. E în stare, pentru o sumă substanțială — spectacol de cinism ? — să-și arate sînii marilor boieri. Spectacolul perversiunii nu-l interesează excesiv pe Camil, așa cum nu-l interesează nici spectacolul masoneriei, nici alt tip de spectacole secrete. În *Un om între oameni* totul trebuie să se petreacă în plină lumină, așa că sîntem informați mereu de către autor că juna, aparent depravată, este interesată doar de amorul ei unic, că aparențele înșeală. Frusinica este o virtuoasă.

Eufrosina Băl-Ceaurescu e un personaj real, o actriță care va avea un destin ieșit din comun ; în cartea lui Camil Petrescu ea trebuie să țină cumpăna „societății erotice" a Bucureștilor. Lîngă ea se află în permanență Aristia, marele om de teatru, prezență importantă în cultura vremii. Un fel de Camil Petrescu al epocii, dacă n-am bănui (și bănuiala n-ar fi întărită de mărturie) că romancierul se ipostazia, cu mai mare plăcere, în Bălcescu. Deci Aristia, înamoratul fără succes, va fi acela care va face educația sentimentală (nu erotică) a actriței. El este cel care vrea, precum Pygmalion, să creeze o Galatee, ne spune Camil Petrescu. Lucrurile merg greu. „Cam pe la sfîrșitul întîiului an, văzînd că nu poate să obțină de la ea plină de voie bună... el îi ceru să fie

Scanned with OKEN Scanner

nevasta lui"... Femeia îl refuză pe marele actor, descendent al unei familii ilustre, artist cu mari merite și, mai ales, de acută splendoare virilă. Marele actor trăiește drama vîrstei. Trage concluzia că „a îmbătrînit" și că e un tip „ridicol" alături de această junǎ în ascensiune. Amorul pentru tînără continuă și suferințele palicarului sînt, poate, partea cea mai rezistentă a romanelor erotice din *Un om între oameni.*

Bătrîni privind cu ochi concupiscent, tinere, oameni „maturi" avînd, în fața fetelor în floare, revelația vîrstei sînt numeroși în trilogia închinată lui Bălcescu. Este aproape un tic întîlnirea bărbaților vîrstnici cu tinere care le atrag atenția asupra trecerii. Numeroasele pagini în care personajele melancolizează asupra stingerii, asupra tinereții care a apus — transcrieri directe ale unei „stări" încercate desigur de autor, înviorează cartea. Le simțim autentice, vii, adevărate. Sînt spontane între pagini documentare ceva mai greoaie. La vremea apariției a plăcut mai puțin romanul Sultanei, donjuanul feminin al satului camilpetrescian. Cele mai vii pagini aici sînt cele în care Sultana va încerca, după dezlănțuiri erotice numeroase, tristețile trecerii, Devoratoarea de bărbați (e pandantul feminin al lui Miai, uciderea iubitului ei este și astfel răzbunată) va fi umilită de femeile tinere ce, așa cum spune un prozator contemporan, nici ele nu iartă. Revelația vîrstei o ucide.

Bălcescu față în față cu iubirea, Bălcescu în față cu trecerea, în față cu moartea : pagini grave, citabile în întregime pentru gravitatea rostirii, pentru febrilitatea cu care Eroul reface totalitatea. *Căutarea rădăcinilor*, capitol în care Bălcescu descoperă vechi manuscrise, biblioteci risipite din care recuperează șirul de documente ale Începuturilor, poate fi așezat alături de altele (de pildă „Jocul de șah") : de secțiunile „lumii interioare" a eroului.

Dialogurile cu Luxița Florescu au în centrul lor ideea de dăruire unică. El este aproape de moarte, nu o poate angaja pe ea într-o iubire, într-o căsătorie, într-o unitate. El mai are de trăit puțin, el trebuie să se dăruie, în timpul care i-a mai rămas, patriei. Citim rîndurile acestea cu gîndul la Camil : trebuia să termine Cartea sa. Timpul îi era limitat. Prin Bălcescu scriitorul putea

Scanned with OKEN Scanner

să descopere timpul său întreg, nefisurat. Dragostea unică. „Trebuie ca în acești patru-cinci ani cîți mai are, pînă cînd se va stinge cu totul să trăiască și să înfăptuiască peste măsură...". Întotdeauna Camil a năzuit „peste măsură", a dorit Totul. Romanul poate fi șansa sa, dreptul său la eternitate. Sau cum el însuși spunea despre Bălcescu :

„Trăind înfrigurat și lacom de timp, așa cum simțea el că trăiește, iubind fără limită precum iubea, Bălcescu mergea nu numai *pe firul de rădăcină* al instinctului, așa cum venea el din veacul veacurilor, dar înnoda aici și toate fibrele cele de preț ale făpturii lui de azi, adică laolaltă cu dragostea încă și setea arzătoare de a trăi cu orice preț, deopotrivă cu rațiunea lui atît de lucidă, întreagă. Astfel, gîndul apăsător al morții atît de apropiate, necruțătoare, de care era îmbibat ca de o umezeală rece și întunecată, în loc să-l abată și să-l paralizeze îl îmboldea, stimulîndu-l, ca o otravă răscolitoare, exasperîndu-i funcțiile sufletești hipertrofiindu-le parcă, întocmai cum o energie descătușată din structura ei, dar numaidecît încătușată iar de puterea și mai mare a rațiunii /.../ aduce, astfel, foloase nesfîrșite mai mari decît în forma obicinuită, dintîi. Ceea ce, în mic, e adevărat și pentru altoi, ca și pentru orice sămînță care, pierind în actul rodirii, se înmulțește însutit.".

Un om între oameni este cartea unei revoluții. Dar și a unor medii, și a unui șir de personaje care îl solicită din plin pe Camil Petrescu cel de altădată. Îl recunoaștem pe Camil Petrescu în cărțile pe care eroii săi le citesc, le trăiesc, le reiau. *Un om între oameni* înghite un șir enorm de cărți : nu orice fel de cărți, ci cărțile în care Camil Petrescu investise suflet. Cărțile inimii sale. Cînd Bălcescu și Laurian pun la cale apariția *Magazinului istoric pentru Dacia,* simțim că autorul se înviorează, permițîndu-și ocoluri galeșe prin cotloanele ascunse ale lumii bucureștene. Vorbește tinerețea sa de gazetar luptător, de întemeietor de reviste care angajau idei cu bătaie lungă. Un capitol întreg — *O ședință literară* — ne aduce în față toți eroii literaturii epocii, de la Bolintineanu la Costache Rosetti. *A cui e vina* e transcrisă și de Camil Petrescu în subsolul paginii pentru a scoate

Scanned with OKEN Scanner

în evidență, mai bine, atmosfera. Se citește poezie destulă în saloanele epocii și romancierul transcrie fără cruțare. Bolliac citește *Clăcașul*, Grigore Alexandrescu „cîteva fragmente din *Satiră duhului meu*". Portretele scriitorilor sînt trasate sigur dar fără strălucire. Acesta este Grigore Alexandrescu : „Înalt, cu fața smeadă, frumoasă, cu fruntea lată, cu plete romantice întoarse ca la diaconi, cum era moda și cu ochi depărtați, cu un statornic zîmbet ironic sub mustața mică, mătăsoasă...". Asistența îi cere să declame *Ucigașul fără voie* dar poetul refuză, declarînd că n-are forță dramatică. „În schimb, Cezar Bolliac, cu fața lui pătrată din pricina bărbii hirsute, cu ochii apropiați, rotunzi, sub ochelari, sub strînsura frunții vaste, cu jacheta destul de mototolită, veni cu pas hotărît...".

Chiar dacă portretele nu sînt grozave, romancierul se simte bine între scriitori, între artiști. Le știe obiceiurile, le știe ticurile, le poate reconstitui emoția. *La Mînjina* Costache Negri („bărbat de o frumusețe leonină, înalt, voinic, brun, care cutreierase toată Europa...") va citi cunoscuta *Pentru Bălcescu* iar tulburarea revoluționarului muntean crește „mai ales cînd simte ațintite asupra sa privirile tuturor acelor femei fermecătoare...".

S-a observat că scriitorul va reface epoca pornind, în cîteva rînduri, de la dosarele Caragiale. De la personajele lui Caragiale. Sugestia a fost preluată, mai tîrziu, de alți scriitori care au încercat a reconstitui epoca '48. Ceea ce înțelege Camil Petrescu primul este că limbajul eroilor lui Caragiale poate stăpîni sentimente adînci. În *Mitică Popescu* încerca o repunere în drepturi a personajelor lui Caragiale, o mai dreaptă situare a lor din unghiul de vedere al miticului Mitică. Mitică era un erou, așa cum este în roman și Coriolanus Devilan, copie (interpretată !) a lui Marius Chicoș Rostogan. Posesorul limbajului latinizant, „barbar", este un patriot, punîndu-și elevii să declame *Un răsunet* în acești termeni : „No căz Vasilescule, căz gheclamă tu poezîiea lui Mureșan... No, căz aia cu tiranii, cu barbarii de tirani, noi cîntecul libertății mă loază." Coriolanus Devilan este simpatizat pentru umorul său. Noul Marius Chicoș Rostogan nu e un terorist, e un sentimental, ca și Mitică Popescu. Mo-

Scanned with OKEN Scanner

ment admirabil de umor este cel consacrat delatorului Halepliu, actor de mîna a zecea, protejat al lui Aristia. Omul îi toarnă agăi Manu pe eroii revoluției dar refuză cu indignare titlul de informator. El este în serviciul Patriei ! Tot jocul celor două personaje — cinismul pervers al primului și voluptatea „onoarei“ în cazul ultimului — dau seamă despre vocația pentru comedie pe care a avut-o Camil. Și, desigur, pentru satiră.

Temele privilegiate ale lui Camil Petrescu răsar în fiecare capitol, eroii săi de altădată învie unde, parcă, aștepți mai puțin. Scriitorul are slăbiciuni „de scriitor“, nu numai în paginile în care actrițele, femeile fatale, ingenuele epocii sînt lăsate să-și dezvăluie harurile : Camil Petrescu iubește anumite locuri și acum, în această carte finală a sa, trece încă o dată prin ele în numele unor itinerarii sentimentale. Bucureștii sînt văzuți cu ochii îndrăgostitului. E orașul său, iar el este un romancier al Bucureștilor. Bălcescu mai călătorește pe drumurile tinerețelor camilpetresciene. Face un popas la Caransebeș (unde se dă un banchet în onoarea sa : culoarea locală e impecabil surprinsă de narator), altul la Lugoj. Nu-i trădată nici amintirea primului roman.

Un om între oameni este, în cîteva capitole excelent scrise, un roman despre militari, despre începutul armatei naționale, despre corpul ofițeresc în revoluție. Amintirile colonelului Lăcusteanu sînt recitite cu un ochi lacom, colonelul fiind unul dintre personajele (de plan doi) care se reține.

Dacă romanul erotic conține pagini citabile, nu-i mai puțin adevărat că aceste pagini se reține mai ales tipologiei feminine, ale cărei „arhetipuri“ existau deja în *Suflete tari,* în schițele sale de roman de la începutul deceniului al treilea. O mare extindere ia în roman istoria amoroasă cu Luxița Florescu și înțelegem că o temă foarte importantă pentru Camil Petrescu — tema fiului natural — poate căpăta, și astfel, extindere. Șerban Cioculescu nega cu înverșunare ideea că Bonifaciu ar fi fost fiul lui Bălcescu ; documente sînt puține. Pricepem că romancierul a renunțat aici la girul documentului din

Scanned with OKEN Scanner

tentația de a cuprinde, dintr-o dată, două mari teme, „arzătoare“ pentru el : tema paternității și a fiului natural.

Am arătat felul în care marele prozator înțelegea să se proiecteze în roman, dar și felul în care își realizează alibiurile. Impresia de o mare risipă de energii și mai ales de iluzii ce crește în fața ultimelor capitole — cele neterminate ale cărții. Oricum ar fi evoluat lucrurile, chiar dacă scriitorul atingea centenarul, *Un om între oameni* nu avea cum să fie terminat. S-ar fi oprit la un volum patru, cinci sau șase, așa cum numeroase cărți ale epocii, scrise de autori mai puțin înzestrați, mai puțin ambițioși, mai puțin convinși de vocația lor, s-au oprit la volumul întîi sau al doilea. Înghițite fiind, mai apoi, de vremuri.

Citind, la douăzeci de ani de la apariție, romanul Eugen Simion nu mai jură pe valoarea lui așa cum juraseră, în deceniul al șaselea, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, prieteni ai maestrului sau Dumitru Micu, autorul unor articole de bilanț. Romanul i se pare eronat lui Eugen Simion, un eșec nu din cauza lipsei de inspirație ci din cauza unui plan defectuos. „Pozitivismul documentar lezează substanța narativă“ scrie, cam în aceeași vreme, Marian Popa.

Eufemistic scriind și adresîndu-se mai întîi pricepătorilor, Eugen Simion îl acuză pe prozator „că a acceptat toate convențiile“ epocii, convenții care distrug autenticitatea personajelor principale. Așa este, multe dintre paginile în care e vorba de raporturile eroului principal cu eroii claselor oprimate, cu revoluționarii din Transilvania, cu alți corifei ai revoluției de la 1848 ne fac să zîmbim. *N-a fost așa.* Ne fac să zîmbim și multe dintre istoriile cu generalul Kiseleff, și peregrinările lui Toma și ale Fărșeroților și imputarea, în subtext și cu grație făcută lui Bălcescu, că n-a citit *Manifestul Partidului Comunist.* Nu putea să-l citească în anul revoluției ! Romanul este scris la începutul unui deceniu în care lozinci, modele, solicitări circulă cu viteză și mai ales cu forță devastatoare. Ce modele va fi avut în fața lui marele

Scanned with OKEN Scanner

prozator ? *Petru I, Stenka Razin, Luarea Sevastopolului* ! Cărți pe care criticul român nu le mai citește azi. Ce documente are în fața lui romancierul ? Ce studii ?

Camil Petrescu a început să se ocupe de Bălcescu în urma unei solicitări insistente. Era primul an al culturii noastre noi. Anul 1948 era prima mare aniversare a Republicii. Trebuia întîmpinat cu mare fast acest „început de călindare". Bătrînii scriitori, maeștri de altădată vor participa la această aniversare cu o poezie, cu un articol, cu o nuvelă. Vor abandona repede gîndul de a se consacra momentului : de a studia, în profunzime, epoca și eroii ei.

Pentru Camil Petrescu, Bălcescu devine cauza sa, revoluția de la 1848, adevăratul „început de călindare" căreia merita să-i dedice Cartea. Opera vieții sale. Arborele genealogic al noilor familii, cel mai de seamă moment al noii istorii.

Ceilalți abandonează epoca, personajele, indicațiile, după ce le priviseră cu explicabilă îngăduință. Camil Petrescu nu. El crede în această lume fără abatere și fără mlădiere ; aparține noilor idealuri „fără rest". Convențiile pe care i le reproșăm azi vin din febrilitatea cu care el „vrea să creadă". Din setea sa de certitudini aparent liniștită acum. Dacă aș lansa aici ideea de „victimă a momentului literar" aș încerca să demonstrez că, prin *Un om între oameni*, carte care substanțializează multe dintre superstițiile, lozincile, anomaliile epocii literare (roman monumental, roman frescă etc.) Camil Petrescu este cel mai pur sacrificat al deceniului unu al literaturii noastre „noi".

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu

La intrarea în „era nouă", G. Călinescu este un scriitor important, autor al unor cărți fundamentale. După dispariția lui E. Lovinescu, el rămîne cel mai important critic și istoric al literaturii române. Este, după *Enigma Otiliei* unul dintre importanții romancieri ai momentului. La patruzeci și cinci de ani e o mare personalitate nu numai prin operă ci și prin puterea sa dc creație. Suportase mai multe campanii de presă, fusese atacat sistematic de presa șovină, fascizantă, de ziarele și revistele legionare. Atît *Șun* cît și o serie de articole publicate în perioada 1941—1944 aveau „chei", sensuri ascunse, trimiteri imediat vizibile doar pricepătorului. Fusese, în felul lui, un opozant.

Așa că nimic surprinzător în uralele cu care Călinescu va întîmpina *noua lume*. Era gata de înregimentare. Se și înregimentează, am putea spune. Se înregimentează în stilul lui personal, adică uriește : scriind aproape zilnic articole, conducînd ziare, reviste, încercînd să participe la diriguirea trebilor obștești. Maiorescu fusese un sfetnic al coroanei, de ce n-ar fi Călinescu un sfetnic al regimului nou ? Ipostaza îl încîntă, postura de ziarist i se pare sublimă. Are idei și în această direcție, și încă multe. Articolele-program pe care le scrie, la sfîrșitul lui 1944, în *Tribuna poporului* îl arată gata de a revoluționa genul. Unul dintre ele, *Cărturarii*, va insista asupra unei idei care va reveni sistematic în publicistica lui G. Călinescu : cărturarii nu sînt altceva decît niște mari lucrători, niște „muncitori de performanță", cum ar spune azi Noica. „Lucrătorii manuali să afle, fră-

Scanned with OKEN Scanner

țește, că sînt intelectuali cu titluri pompoase care cîștigă mai puțin decît unii dintre ei." Scrie pamflete împotriva demnitarilor vechiului regim, chiar atunci cînd noile portrete (ca acela consacrat lui Iuliu Maniu) se deosebesc flagrant de cele mai vechi, ieșite tot de sub pana genială a lui G. Călinescu. E om politic și are sentimentul că bătăliile politice sînt bătăliile sale. Scrie și admirabile portrete „progresiștilor", cel mai important fiind cel al lui Petru Groza. Începe o lume nouă, iar el, marele critic, se pune în slujba ei. Încearcă a fi sfetnicul și educatorul celor meniți să ia decizii. Sensibilitatea sa de mare artist vrea să slujească poporul, să-l învețe *a trăi altfel.* Ceea ce s-a clădit pînă acum a fost meschin, poporul are nevoie de grandios. „Poporul își trimite reprezentanți într-o adunare. Oare vreți să-i înghesuiască într-o sală de birt ? Eu vreau un Capitol în alb ca acela de la Washington. Poporul are trebuință de teatre, de săli de concert, de biblioteci, de muzee. Cum așa ? Credeți că meseriașul care fabrică vopselele cu ulei și pînza pentru pictori nu ține să vadă picturile lui Tițian... ?" Întrebarea va reveni, într-un fel sau altul, în multe articole, după cum va reveni și observația că „sîntem în urma tuturor națiilor în privința bunurilor publice și nu oferim poporului nimic". *Unei națiii demne îi trebuie entuziasm constructiv,* va repeta marele critic. El este într-un început absolut, conștiința acestui Început îl face să exclame : „Alăturați-vă viziunilor mele pozitive spre o lume mai luminată, visul nostru aburos de azi va fi mîine monument de piatră. Noi visăm pentru Mîine, noi sîntem Pionierii."

Acesta este marele orgoliu al lui G. Călinescu : de a fi pionier într-o lume a Începuturilor. Un concurs pentru proiectul Teatrului Național îi trezește entuziasmul : iată cum ar trebui să fie acest teatru, spune imediat G. Călinescu, care, în materie de proiecte, e la el acasă. Cum trebuie gîndit Teatrul Național ? Iată cum trebuie, explică genialul critic, atrăgînd atenția că munca în pripă ar deservi ideea. Am atras atenția și pînă acum, scrie iritat G. Călinescu, dar impresia multora a fost că face poezie fără legătură cu „nevoile noastre". „Sîntem o nație de individualiști, preocupați fiecare de soba lui, de

Scanned with OKEN Scanner

sufrageria lui, de apartamentul lui, pe dinăuntru. Nu trăim încă în civic, în agora, *ca grecii antici. Nu simțim nevoia unui oraș ca locuință publică.* (s.n.) Pentru asta mai trebuie educație.“ Educație, educație, dar cine să facă educația (chiar și a mai marilor) dacă nu gazeta, dacă nu marele om de litere ? Consecvent, Călinescu va pleda pentru spirit civic, pentru clădiri monumentale, pentru orașe cu statui. *Arhitectură* pentru Călinescu înseamnă a fi alături de ideile lumii noi. A fi Ioanide înseamnă a fi unul dintre creatorii lumii noi.

O expunere sistematică a ideilor și a opțiunilor arhitectului Ioanide poate fi descoperită în interviul pe care scriitorul îl acordă lui Ion Biberi (4 februarie 1945 ; retipărit în *Lumea de mîine* văzută de... Ed. Forum, p. 160—170). Este una dintre încercările importante ale criticului de a se exprima în față cu Lumea nouă. Îi spune așadar lui Ion Biberi : „Mi-am exprimat de multe ori dorința de anonimat, visul de a pieri îndărătul faptei. Am o mare admirație pentru marii artiști de altădată care nu-și semnau operele, pentru poeții care n-au publicat în viață și n-au bănuit soarta lor viitoare. Trec cu smerenie pe lîngă templele și catedralele al căror arhitect e necunoscut. În repetate rînduri am atins această problemă,... la curs am analizat concepția gotico-romantică despre geniu, timid, fiindcă nu aveam un mediu adecvat. Unii nu m-au înțeles, sau au înțeles contrariul, cum că exalt «genialitatea», adică personalismul.“ Călinescu își citează rînduri recent apărute în *Tribuna poporului* în care neagă personalitatea, arătînd că arta nu se întemeiază pe personalitate. Scrie acolo : „nu sînt un singuratec. Mă izolez de cercurile de intelectuali ai profesiunii mele, iar locul de ascundere este imensa mulțime anonimă, a secolului meu“ și comentează pentru Ion Biberi : „Repetam deci ideea conformismului obligator al clasicului“. Limbajul criticului nu e nemaipomenit de simplu, dar el e îmbietor pentru toată lumea ; cei ce au frecventat curent „clasicii“ vor înțelege altfel decît alții ce spune marele cărturar. Limbajul e dublu, făcut pentru a fi „tradus“. Explicația e fără etaje abia în cele din urmă, în numele aceleiași serii de opțiuni : „Întrucît privește cultura română socotesc că tot mai mult trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să atingem faza monumentalului, a creației grandioase și impersonale. Gîndim, clădim și scriem pitic. Ne e frică de «columna uriașă», de gîndirea absolută și de literatura caracterologică, de tip milenar. Ne obsedează cronicul, efemerul, lucrul cu «personalitate», critica prin moment.“.

Autorul se citează mereu, pentru a întări lucrurile ce au contrariat sau pot contraria ; se explică : „Turnul de fildeș, de care se sperie atîția, nu reprezintă un loc de refugiu, ci o atitudine necesară pentru observație... Cine nu se distanțează de evenimente spre a le citi semnificația uitată, cine nu se depărtează de oameni pentru a scruta în ei umanitatea, nu e un artist. Absența de la evenimente este condiția însăși a creației și a cere artistului să participe la existența noastră diurnă este a-i cere să se dezintereseze de adevărata viață esențială care e obiectul artei“. Călinescu se citează cu plăcere, consecvența este remarcabilă, dar timpurile nu fac casă bună cu astfel de idei. Frecvența cu care se citează mai poate demonstra că există idei care îl obsedează, care trebuie amănunțite, care, vrea să spună autorul, nu au nimic antipopular, dimpotrivă : ele garantează creșterea artei, împlinirea artistului. Politicul nu e ignorat, dar privirea marelui cărturar nu e străină de o anumită îngrijorare : „Arta, zic, eu, să stea strîns legată de viața absolută, dar artistul să se bucure de deplina libertate de a se sublima de evenimente. Arta nu se face cu normative, ci cu liberă consimțire. Eminescu a fost un jurnalist eminent, fiindcă credea în ce scrie. Omul politic să cîștige prin mijloace libere pe artist, convins că din constrîngere nu iese decît maculatură.“ Finalul interviului încearcă decît o nouă explicație asupra *sensului clasicismului*, așa cum începe a prinde el contur în gîndirea călinesciană a anului 1945 : „Lumea de mîine o văd întemeiată pe interesul acut de umanități, pe un cosmopolitism de tip grec, așa cum a existat printre oamenii Renașterii și ai perioadei Voltaire-Goethe, *pe un dispreț total de particular*. (s.n.) Acum toată străduința noastră de a face dreptate mulțimii, de a îndeplini condițiile materiale juste, fără de care termenii înaintați ai progresului nu sînt posibili. Unui țăran înfometat și bolnav nu-i arde de catedrale.

Scanned with OKEN Scanner

Însă în cele din urmă ținta e tot spiritul. Decît să mănînc șuncă într-o țară fără statui, prefer să mă hrănesc cu măsline pe Acropole.".

Cuvinte aspre, cu tăiș polemic. Ghicim că deja s-au adunat nemulțumirile și că vocea sa nu-și găsește auditoriul necesar. Profesorul-diriguitor de reviste nu e întîmpinat așa cum se cuvine de „noua intelectualitate". Există între noii săi aliați destui care încep să-i facă reproșuri. Călinescu ia act de ele și încearcă un șir de corecțiuni. Dar nici clasicii nu sînt priviți cu mai multă îngăduință, așa că marele critic se vede pus în situația de a-l apăra pe însuși Eminescu. „Foarte bine, o să ziceți, însă Eminescu era un conservator, și ce mai încoace, încolo, un advocat al feudalilor. Parcă nu e chiar așa !". Nu e chiar așa, nu e în mod sigur așa, dar nici momentul de a demonstra adevărul pe care G. Călinescu îl știe mai bine ca oricine se pare că nu este. Recenzează un volum de versuri agitatorice al unui poet de mîna a treia și încheie la fel de puțin convenabil : „Consiliez pe autor să studieze monumentele universale de poezie (dacă este în măsură) pentru a-și da seama nu numai intuitiv de latențele unor teme pe nedrept desconsiderate de esteți. Cînd mă gîndesc că Virgil a cîntat muncile agrare...". Da, dar la începutul lui 1948, cînd îl recenzează G. Călinescu pe George Pajiște *Virgil nu mai e în chestiune*. „Nu văd de ce mecanicul n-ar deveni un nou Odiseu și țăranul pe tractor măcar un Delille". Cine mai are vreme să afle ce-i cu Delille ? Vremurile sînt foarte grăbite, lumea nouă trebuie construită contra cronometru. După ce *Națiunea* dispare va dispărea și postul de profesor universitar al lui G. Călinescu. Vor rămîne în schimb șirul de articole ale lui Ion Vitner din *Contemporanul* (1949) în care marele critic e invitat — o dată pentru totdeauna — să o rupă cu superstițiile trecutului negru. Dar atunci și-a scris el Operele ! În anii aceia, deodată scufundați ca Atlantida, se află rațiunea lui de a crea ! Onoruri sînt, deputat este, director al unui Institut de literatură este sau va deveni foarte repede. Are curtea lui de admiratori. Este Ioanide sau, ca să fim drepți, *Bietul Ioanide*.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

Primul an al Republicii — 1948 — este și primul an al unui centenar revoluționar : 1848, an al unei revoluții, poate fi sărbătorit acum în consens cu noile obiceiuri, datini, exigențe, solicitări. *Națiunea* este deschisă, în prima zi a anului, de următorul apel călinescian : „Deschideți-ne brațele, plugari și muncitori de fabrică. De atîta vreme lucrăm și noi aici cu mica noastră sapă, cu micul nostru ciocan ce se cheamă peniță. Cerneala e sămînța și varul nostru. Arăm și construim în literatură. Noi, oamenii cărții, v-am dezrobit la 1848 de stăpînirea înșlicelor, noi am cerut pentru voi pămînt și egalitate. Primiți-ne, dar, acum la dreptul și datoria de a lupta împreună...". Pentru a lupta împreună, G. Călinescu mai compune repede cîteva nuvele care arată, limpede, cum luptaseră revoluționarii de la 1848. Prima dintre ele, *„Iubita" lui Bălcescu,* reface, într-un cadru salonard, momentul în care Bălcescu ar fi rostit cuvintele : „Iubita mea se cheamă *România*". Propoziția, cunoscută din scrisoarea către Alecsandri, dă aripi (nu largi) fanteziei călinesciene, aptă a reconstitui „științific" *momentul 1848*. Iată-l pe G. Călinescu fantazînd cu sistemă asupra pozelor reproduse sau nereproduse în opera sa fundamentală : „În celelalte odăi, ale căror uși ședeau larg deschise de perete, se vedeau de asemenea candelabre venețiene, din ciucuri de cristal. Odăile laterale erau mobilate complet europenește, fiind tapetate cu mătasă și una din ele avînd chiar un cămin parizian cu consolă de marmură, în vreme ce în salonul văruit se găseau două mari sobe albe cu coloane ionice în olane." Există, desigur, și Biblioteca : „O odaie conținea canapele și fotolii Aubusson și o bibliotecă în lemn de nuc, în care se vedeau cotoarele aurite ale edițiilor originale din operele lui Voltaire, Helvetius și volume din Enciclopedie." Există și *scrinul negru* și iubita cu zulufi, și icoanele, și candela : fac parte din *epoca romantică*, așa cum Enciclopedia și Voltaire sînt cărțile revoluției și ale revoluționarilor. Cine vrea poate citi în adîncime, exercițiul nu este inutil. Fiecare lectură, din Bolintineanu sau Grigore Alexandrescu, din Bolliac

Scanned with OKEN Scanner

sau din corespondențele eroilor epocii oferă sugestii la fel de importante ca iconografia vremii. Marele istoric știe tot, a citit tot și sintetizează, rezumă, oferă mostre de interpretare. Personajele sînt familiare specialistului care poate regăsi în salon eroii unui tip al culturii naționale. Traversează mereu scena „amabilul cocoșat în redingotă", copie fidelă a lui Pantazi Ghica. Apar conservatorii obtuzi și bonjuriști energici, fiecare apărîndu-și cauza. Conservatorii vorbesc în stilul lui Cațavencu sau al lui Trahanache, Bălcescu și, mai ales, însoțitorul său, în stilul în care se vorbea la 1948 despre evoluția societății. G. Călinescu caută rude care să pună în valoare meritele intelectualului, ale cărturarului față de noii diriguitori ai treburilor obștești. O face cu mare artă și în nuvela *Catina, damnatul.* Catina e poet „fără nume" față cu aristocrația nesimțitoare a unei epoci setoase de înnoiri. „Nu am avere, n-am nume. Catina, nume de băcan. Dar sînt poet, numele meu poate sfîșia bezna asemenea unui comet strălucitor. Pot deveni un Byron, un Lamartine, am vîndut două volume de poezii." spune tînărul căruia un destin (romantic !) i-a răpit iubita. Conform ideii romantice și excitat de potrivnicia sorții, tînărul va exclama : „Lumea aceasta este opera unui Demon. Nu vezi, frate, ce de nedreptăți ? Ici ciocoiul trece în caleașcă înfășurat în blănuri, colo întemnițatul cu fiare-n picioare, își duce osînda. Săracul, ce-a greșit ? În aste pălate și ziduri zac mii de păcate, iar poporul geme. Țăranului ciocoii îi iau plugul de pe arătură și boul din bătătură. Cînd se va deștepta nația și-și va croi singură legi ?" După această tiradă (Călinescu reface ușor versuri ale numitului, croșetîndu-le plauzibil între frazele vremii) eruditul nu rezistă a plasa : „Pînă cînd poporul nostru va rătăci și va șovăi, precum spune profesorul Michelet", desigur somație adresată celuilalt public al său, cel șovăielnic, încă insuficient convins că trebuie să se alăture „forțelor progresiste". Cititorul avizat știe că poetul Catina a murit foarte tînăr, dar și că la 11 iunie a citit „vestita proclamație". Călinescu scrie pentru el, face „studiu" serios, punîndu-l pe Catina să rostească următoarea frază ce desigur îi va fi indispus cumplit pe Vit-

Scanned with OKEN Scanner

ner et comp. : „Dar cînd va fi să mor, să nu fiu înmormîntat la Biserica albă, albul mi s-a părut totdeauna trist, ci lîngă biserica roșie a Crețulescului, aprinsă ca și duhul meu.“

Mai complicată epic dar mai nesigură este *Noi vrem pămînt !*, nuvelă a dramei țărănești. Situația locului și a oamenilor „de aici“ sînt descoperite prin domnișoara Valentina, care după șase ani de pension parizian se întoarce acasă. Tatăl, scăpătat, vrea să-și mărite fiica, dar vremurile sînt nesigure. Țăranii sînt agitați, tatăl face preparative pentru asigurarea liniștii. Tînăra nimerește „în plin consiliu de război“. De față e locotenentul care vrea „libertatea de a trage“. Călinescu face portretistică, sociologie, studiază în stilul său temeinic condiția participanților la colocviu. Iată arendașul : „Contrar aparențelor imediate, arendașul Chivulescu nu era un om comun. Casa lui era plină de cărți, urmase puțin facultatea de medicină și apoi dreptul, era inteligent și cu vederi largi. (...) Chivulescu era băiat de oameni săraci, se trudise mult în tinerețe ca să meargă la școli, ratase o mulțime de meserii, și, în fine, se fixase la arendășit.“. Omul este sumbru, rău, inteligența mărește capacitatea de spoliere. În același spirit al portretelor ample în care se specializase (contribuția documentară abundentă e scoasă la iveală, portretul e o știință severă și o artă subtilă și nu o joacă de amatori, cum se întîmplă prin revistele anilor '50) e conturat *moșierul :* „Eu sînt neam de țărani, domnule ! Cîrstea Costandachi, din veacul al 16-lea din care mă trag, era răzăș. Nepotul lui, prin vitejie, a devenit căpitan de curteni și s-a însurat cu comisoaia Mărcuța Arhip din care descindem toți. Am hrisoave de la 1501“. Locotenentul primește aprobările, obținînd chiar și un tun. Nu asistăm la masacre ; nuvela se încheie cu molestarea tînărului Niță, apărut intempestiv la conac : voia să-i aducă domnișoarei Valentina *un florințel*. Idila asigură coerență nuvelisticii lui G. Călinescu, exercițiu de digitație al istoricului literar, al prozatorului, al participantului la bătăliile sociale din miezul primului deceniu al literaturii noastre „noi“.

Scanned with OKEN Scanner

Nu mai citesc cărți, citesc literaturi spune G. Călinescu după ce, dintr-un gest de orgoliu, dăduse la iveală *Impresii asupra literaturii spaniole*. Colinda literaturile, vorbea ca un specialist despre Horațiu sau despre Petrarca, despre Tolstoi sau Dostoievski, emițînd puncte de vedere surprinzătoare, noi, uneori șocante, asupra unor mari autori, asupra unor literaturi prin care trecuse doar fugitiv altădată. Viteza de informare e colosală, capacitatea de a fantaza în marginea literaturii, fără egal. În *Domina bona* scrie cel mai fantast eseu al literaturii române, realizînd performanțe asociative rarisime. Totul, de la un capăt la altul, e citabil. Profesorul febricitează în bibliotecă, atunci cînd călătorește combustia seacă și cărțile de călătorie sînt banale ca și ale confraților săi Galan sau Camilar, și ei excursioniști pe aceleași trasee. Surprinzătoare sînt în *Kiev, Moscova, Leningrad* (1949) și în *Am fost în China Nouă* (1955) lipsa de reacție față de cele *văzute*. Întors în bibliotecă G. Călinescu scrie rînduri memorabile, de care orice cercetător al fenomenului asiat (ca să ne oprim asupra ultimei cărți) ar putea profita. Pricepem că bibliografiile privind China au fost străbătute cu ocazia conceperii lui *Șun* și că acum savantul mai trece o dată printre cărți. Călătoria n-a fost decît un prilej de a reveni în bibliotecă.

Toate sînt prilej de a reveni în bibliotecă. Aici este punctul de comandă și de observație, locul de unde Călinescu întemeiază lumea nouă. Călătoriile nu sînt decît pauze, exercițiile publicistice — popasuri. Călinescu nu scrie articole, el dă directive, nu compune studii ci cărți, nu analizează scriitori ci literaturi. Așa trebuie citite cele două romane ale sale, așa trebuie înțeles *homo edificans* Ioanide : arhitectul nu construiește case ci o lume. Societatea nouă își găsește prin el însuși constructorul.

S-a vorbit de vocația lui Călinescu pentru arhitectură, cineva crede că în Călinescu s-a ratat un arhitect. Citatele foarte numeroase care se pot extrage din romane privind *proiectele* sale, datele referitoare la un arhitect

Scanned with OKEN Scanner

sau altul l-au făcut pe Al. Săndulescu (*Secolul XX*, 4/1977) să afirme chiar că *în ființa sa G. Călinescu a a ucis un arhitect*. Se exagerează alunecîndu-se pe un singur palier al operei. Călinescu și-a făcut personajul său principal arhitect fiindcă acesta putea construi sau reconstrui orașul. *Casa* lui Ioanide era orașul. Iar orașul monumental visat de arhitect putea fi ridicat doar de noua lume.

Călinescu este, în cele două romane ale sale, nu numai arhitect, așa cum nici Ioanide nu deține o vocație exclusivă. Scriitorul este regizor, punînd în scenă mari spectacole, distribuind interpreți și glosînd pe marginea rolurilor lor. În *Bietul Ioanide* imaginează o piesă de teatru, un soi de happening pe care îl realizează de la un capăt la altul, de la subiect la montare. În *Scrinul negru* va imagina mișcarea coregrafică din *Lacul lebedelor*. E scenograf, pregătit a rezolva spațial problemele pe care le ridică artele eroilor săi. Sufletel este un latinist redutabil, admirabil specialist : Călinescu este cel ce demonstrează că poate locui în pielea latinistului, dar și în aceea a orientalistului Hagienuș. Memoriul fantast al lui Hagienuș este opera unui istoric de anvergură iar colecțiile orientalistului ni-l arată pe Călinescu informat pînă-n pînzele albe într-un teritoriu exotic. Lîngă Saferian Manigomian devine economist, mobilierul manevrat de Sultana trădează specialistul altor domenii divergente. În romanele lui Călinescu se concurează mai multe enciclopedii, fiecare răbufnind peste marginile genului proteic.

Scriitorul este la apogeu. După ce a scris o *Istorie a literaturii române*... îl mai interesează foarte greu recalificările. Se poate însă reprezenta prin Ioanide. Deocamdată, în formula *Bietul Ioanide*.

Bietul Ioanide a fost terminat, ne informează Al. Piru, prieten și elev fidel al marelui critic, în toamna anului 1949. Este anul în care Călinescu părăsea facultatea, abandona publicistica, era nevoit să suporte atacurile experților în domeniile criticii și istoriei literare. O lungă scrisoare către Al. Piru (reprodusă în *Romanul românesc contemporan* (1944—1974), Studiu introductiv, note, ale-

Scanned with OKEN Scanner

gerea textelor de Ion Vlad, Fișe bibliografice de Cornel Robu, Ed. Eminescu, p. 493—496) explică pe larg intențiile autorului. Reținem, din lunga scrisoare, cîteva fraze : „Am vrut să fac un roman de analiză... palpitant. Senzaționalul, deliberat, e un truc. Avem exemple ilustre. *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski nu e un roman polițist în care reconstrucția crimei e chipul de introducere în tema psihologică ? Am prevăzut pe aproape toți eroii, intenționat, cu probleme de conștiință și în primul rînd pe Ioanide. O bună parte a romanului de la început e monotonă prin expoziția raporturilor interioare, apoi deodată am rezolvat totul într-un epic de fasciculă (gen Eugen Sue, dar și Stendhal) spre a continua pe dedesubt cercetarea morală...".

E momentul să observăm că fiecare moment al romanului are un șir de corespondențe. Nimic nu e fără ecou, fără o verificare completă în literatura străbătută, ani de-a rîndul, de critic. „Presupusul document politic e himeric, e doar un mijloc de a surprinde și a studia reacțiunile unei generații sedentare, absorbite în cultură (Ioanide, Hagienuș, etc.), a vedea cum trăiesc spiritele academice timpurile furtunoase".

Cum trăiesc spiritele academice vremile furtunoase ? Care vremuri furtunoase ? *Bietul Ioanide*, scrie Al. Piru în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (E.P.L. 1968) e departe de a fi un roman cu cheie", ceea ce nu înseamnă că nu putem citi cartea ca pe un roman alegoric, în care „spiritele academice" să fie reprezentate prin mesagerii lor. *Bietul Ioanide* este romanul unui constructor genial a cărui construcție monumentală este profanată de corifeii momentului politic. Este Tatăl care, meditînd abstras, își pierde copiii. Acestea sînt primele adevăruri care se reține : că Ioanide este deposedat de un destin potrivnic, că arta sa nu poate sluji cu adevărat pe nimeni. Dimpotrivă, monumentele proiectate de el primesc o altă destinație. Intră involuntar în zona de front. Mausoleul lui Hagienuș devine bunker pentru scelerații Mișcării, Catedrala, loc de spectacole sinistre. Ce voise el și unde s-a ajuns ?

Începînd din 1945 G. Călinescu este preocupat insistent de *caracterologie*. Știința caracterelor l-ar interesa

Scanned with OKEN Scanner

chiar înaintea altor „științe". Savantul comentează, în treacăt, cîteva cărți despre caractere. Cele două romane ar fi și o exemplificare a înaltei virtuozități călinesciene în *clasificarea științifică*.

Citind nu cărți ci literaturi, construind nu case ci orașe, Călinescu și reprezentanții săi vor avea în vedere Totalitatea, felul de a funcționa al generalului. În *Artă și iluzie* Gombrich observa că „preocuparea artiștilor Renașterii pentru structură își găsește o bază practică în nevoile lor de a cunoaște «schema» lucrurilor. Căci într-un fel concepția noastră de structură, ideea unei armături în stare să determine «esența» lucrurilor, reflectă nevoia noastră de a avea la îndemînă o «schemă» cu care putem cuprinde varietatea infinită a acestei lumi schimbătoare.". În roman Călinescu vrea tocmai acest lucru : să cuprindă varietatea infinită a acestei lumi schimbătoare, pornind de la „schema" pe care el o cunoștea perfect : de la personajele *clasice*, de la imaginile consacrate de antichitatea greco-latină. Fiecare personaj reprezintă și rezumă Marele Personaj, fiecare își joacă, într-un anumit sens, rolul. Hagienuș este Regele Lear, Gulimănescu, Sufletel și Dan Bogdan sînt cei trei Dioscuri. Ioanide ține în fața iubitelor sale cursuri de erotologie (de altfel Ioanide ține mereu cursuri) mustrîndu-și ascultătorii superficiali, în acest caz Erminia : „Iubita ca atare e imaterială, rostul ei e de a converti energiile spirituale ale omului ; soția e altceva : e un sanctuar despre care bărbatul nu se destăinuie în public. Femeia de care îți vorbesc e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspirație, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sînt multiple și ochiul este solicitat de inedit.". Toate trec în registru teoretic, sînt anihilate în oglinda arhetipului : oricît de *solicitat de inedit* ar fi ochiul marelui arhitect, el nu se oprește decît asupra statuarului. Cutare e Venus, cutare sculptor e Myron. Antichitatea trebuie regăsită și e regăsită cu sistemă, chiar cu o anumită viteză.

Intențiile clasificatoare la Călinescu „rămîn programatice", scrie Nicolae Balotă în studiul pe care, în *De la Ion la Ioanide* (Ed. Eminescu, 1974) i-l închină. „Viziunea

romancierului este mai puternică decît aceste sentimente.“ E greu de spus dacă numai viziunea romancierului sau pasiunea lui de a construi, setea de joc, de bufonadă, exploziile sau delirurile asociative. Capacitatea sa fără egal de a citi, de a interpreta vechile teme. De a ieși *în afara lor*.

Fiindcă G. Călinescu va ieși mereu în afara temelor. *Va ieși în afara sa*. Tema paternității (Ov. S. Crohmălniceanu) sau criza paternității (N. Balotă), pot ilustra foarte bine tentația călinesciană de a ieși în afara sa. De a-și refuza interioritatea. Călinescu nu se privește înlăuntru. Înlăuntrul Ființei îl lasă rece.

Pentru fiecare, crede Bachelard în *La terre et les rêveries du repos* * există o casă a amintirii-vis care ocrotește. *Casa onirică* este o temă mai profundă decît *casa natală*. „Ea corespunde unei nevoi care vine de mai departe. Dacă această casă natală pune în noi asemenea fundații (căci casa onirică se construiește pe fundațiile casei natale, n.n.), este pentru că ea răspunde unor inspirații inconștiente mai profunde — mai intime — decît simpla grijă de protecție. Casa amintirii, casa natală, este construită pe cripta casei onirice. În criptă este rădăcina, atașamentul, profunzimea, alunecarea în vis. Ne «pierdem» aici. Ea are un infinit... În loc de a visa la ceea ce a fost, visăm la ceea ce ar fi putut să fie, la ceea ce ar fi stabilizat, pentru totdeauna, reveriile noastre intime.“

Călinescu nu are o casă a amintirii. Doar un efort gigantic există pentru a-i da contur. *Casa* devine opera principală, a arhitectului Ioanide. În tinerețe, ni se spune, Ioanide nu avea casă, locuia *în casele proiectate de el*. O afirmație prea importantă pentru a nu ne opri asupra ei. Locuia acolo fiindcă, ni se sugerează, sentimentul estetic al arhitectului este pe deplin satisfăcut de aceste case. Dacă forțăm puțin lectura și citim : *nu se reprezenta* printr-o operă, vorbea întotdeauna prin operele celorlalți ? Arhitectul nu se așezase, nu avea conștiința așezării, migra. Migrează și acum : casa *lui* este pentru el un adăpost (totuși !) provizoriu, îl poate părăsi (provizoriu !) atunci cînd apare tentația erotică. Aventura cu

* Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Dixième édition, Libraire José Corti, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

Indolenta este, pricepem, una între cele multe posibile. *Casa* arhitectului Ioanide sînt numeroasele edificii pe care le construiește. Și construiește întruna, mai ales în *Scrinul negru*. Construiește cu mult peste speranțele celui mai iubitor dintre admiratorii săi. Călinescu se naște din sine, am putea parafraza un vers barbian. Din scrisul său. *Casa* sa e opera sa.

În *Panorama...* sa, Al. Piru, ca expert și confident al maestrului, stabilea „analogii" : biserica „de cartier" e *Istoria literaturii române...* iar *Catedrala neamului,* proiectată de Jean Pomponescu, *Filozofia românească de la origini pînă astăzi*. Am văzut felul în care Biserica lui Ioanide primește o destinație străină intențiilor arhitectului. Acest lucru parcă ne interesează aici mai puțin : aici ne interesează a sublinia faptul că operele de arhitectură sînt, în realitate, *cărțile* marelui critic. „G. Călinescu e un prelucrător genial de motive", scrie Nicolae Manolescu *, urmărind cîteva dintre aceste motive. Acestea sînt *casele* sale. Călinescu trăiește, pînă la capăt, prin și pentru artă. Construindu-și arbore genealogic, Ioanide se vrea grec, dintr-o țară a statuilor și a arhitecturilor sublime. Nici un adăpost, nici o casă-adăpost, o casă care să protejeze. Casa propriu-zisă a lui Ioanide nu este un muzeu ci un loc al intimității și stăruința asupra exterioarelor ei, asupra instalațiilor artiste din afara casei este grăitoare. *Nimic pentru sine,* totul pentru a glorifica *opera*. În *Scrinul negru* Ioanide e deja însoțit de o *curte* ce nu mai conține cu laudele. Peste tot iubit, peste tot *acasă,* Ioanide desființează, prin suprasolicitare, imaginea creatorului. Nu-i creator, e geniu și, fiind geniu, se afirmă în afara limitelor. În *Scrinul negru* personajul se pulverizează, pierzîndu-se în norii admirațiilor și adulațiilor generale.

Dar în *Bietul Ioanide* există încă o coerență și o expresivitate a sentimentelor, o rezistență a limitelor. *Criza*

---

* *Nicolae Manolescu, Arca lui Noe,* Eseu despre romanul românesc. Vol. I, Ed. Minerva, p. 264—265. De altfel paginile lui N. Manolescu despre *Bietul Ioanide* sînt în întregime citabile, fiind, alături de cele semnate de Al. Piru și N. Balotă, cele mai utile deschideri către proza „divinului critic".

Scanned with OKEN Scanner

paternă pe care o trăiește arhitectul înseamnă, în fapt, *criza vîrstei*. Scriitorul a depășit miezul vieții, cărțile sale sînt amenințate de moarte, o seamă dintre cărțile importante ale literaturii române au intrat în penumbră. Acestea au fost, ca să rămînem în sistemul de analogii din roman, copiii lui. *Bietul Ioanide* este o carte melancolică în care lumea este amenințată de moarte.

Moartea dezechilibrează lumea ; Ioanide rămîne nu numai fără copii, fără unii dintre cunoscuți, ci chiar fără cel mai important dintre adversarii săi — Pomponescu. Dintr-un unghi de vedere romanul trece în revistă (era să spun, păstrînd poate respectînd intențiile naratorului, *analizează)* mai multe ipostaze ale sfîrșitului : Pica moare întîmplător, într-un schimb de focuri, Tudorel, condamnat la moarte, Dan Bogdan, asasinat, Pomponescu, sinucigîndu-se, Gonzalv Ionescu, obosit de așteptare și de zadarnice speranțe. A spune că totul este satiricon, *caricatură* mi se pare exagerat. Dar nu-i mai puțin adevărat că și aici Călinescu face „clasificare științifică". Îi lipsește misterul. Pentru el totul trebuie să se oprească în fața unei pagini. A unui pro-iect. Tribulațiile lui Pomponescu în fața morții nu sînt lipsite de o anume înțelegere, există chiar o cantitate de emoție, o vibrație anume. Dar mania clasificării face și aici cuvenitele distincții : Pomponescu moare solemn, Cioarec josnic, Hangerliu indiferent, Tudorel meditativ (jurnalul lui Tudorel este un „model" de jurnal al „condamnatului la moarte"), Gonzalv ridicol. Cum reacționează eroii lui Călinescu în fața morții apropiaților lor ? Ioanide indiferent, madam Ioanide fără suferință excesivă. Istoria cavoului lui Hagienuș și a sicriului soației sale e o capodoperă a grotescului. Replica Hangerlioaicei e memorabilă, iar nota din jurnalul lui Hergot (după ce doamna Gonzalv Ionescu îl vestește de moartea soțului ei) : „Cerul extrem senin. Privit steaua polară.".

Da, cam aceasta e atitudinea clasicului : impasibilă, intangibilă, imuabilă.

Corul admiratorilor, al petiționarilor, al bîrfitorilor se agită, gesticulează, vociferează. Clasicul pășește senin printre toate. Nu-l atinge nimic, nu-l abate nimic de la intențiile sale. Nimic nu-i închide Calea.

Scanned with OKEN Scanner

Sensul clasicismului, studiul cu care Călinescu își inaugura, în 1946, cursurile de la Universitatea din București era un program de lucru bazat pe o experiență de creație. *Bietul Ioanide* indică nu un program ci o *terapeutică*.

Bietul Ioanide începe printr-o absență ; Ioanide nu a venit și discuția — conversația — în jurul absenței sale naște primele evenimente. Personajele își amintesc întîmplări cu Ioanide. Eroul este adus în fața noastră de istorii care păstrează intact sentimentul neobișnuitului : Ioanide, spun istoriile ce motivează absența sa, se comportă în afara convenției, în afara protocolului pe care l-ar presupune rangul său ; participarea sa la existența grupului e inconstantă, imprevizibilă ; adus întîi în scenă de *întîmplări*, deci de vocile celorlalți, Ioanide este primul erou al convenției românești ; el este, ca personaj extraordinar, eroul unor *istorii* colportate lejer, în numele convențiilor sociale. *Istoriile*, formele elementare ale narațiunii, oferă autorului șansa de a măsura distanța dintre real și ficțiune, de a ține trează în fața cititorului imaginea *personajului real* dar și literatura, romanescul, împlinite în marginea lui. Deformarea are legile ei, care nu sînt altele decît ale deducției firești ; Ioanide este absent fiindcă... Personajele celelalte definesc logic, în numele unei relații cauzale ferme, situația personajului. Lor nu li se poate ascunde nimic, nimic nu poate trăi în afara lor ; totul este cunoscut, deci totul poate fi dedus. Necunoscute nu există, problemele înaintează pe pămîntul sigur al certitudinilor. Expertele personaje ale societății *știu*, datorită conversațiilor, datorită relațiilor, datorită amiciției : știu și desigur judecă, firește cu simpatie fiindcă *istoria* personajului poate fi amuzantă, iar Ioanide, ca personaj, e pitoresc. *Romanesc*, am spune, capabil a ține trează atenția publicului. Capabil de a potoli setea de extraordinar, de aventură colocvială, de neobișnuit. Setea de povestire și de ficțiune, de existență amuzată în teritoriul, totuși, al intelectului. Absența lui Ioanide stimulează conversația fiindcă per-

sonajul promovează un *stil al absenței*; familia lui Ioanide nu practică protocolul, înșiși membrii sînt izolați. Fiecare are o cale ce pare a rămîne neintersectată de a celorlalți. Personajele familiei lui Ioanide iau naștere, unele pentru altele, tot în virtutea unei ordini a absențelor, relevîndu-și prezența prin absența lor.

Vina deformărilor o are *limbajul* lui Ioanide : de neînțeles pentru ceilalți, el trebuie tradus de un „inițiat".

În același timp trebuie avută în vedere graba conversației și stilul ei : replicile lui Ioanide sînt notate cu conștiinciozitate de autor tocmai pentru a crea imaginea exactă a legendei, a notorietății eroului, dar și a stilului în care e acceptat într-un grup social. Fanteziile arhitectului („Evit de la o vreme să mai ies cînd apune soarele. Bucureștiul e un maidan de unde revoluția aștrilor e prea spectaculoasă. Sînt bătrîn, dinamica cerească îmi dă senzația de a fi veșnic în călușei. Dumneata poți să rîzi, un om ca mine, care se izolează, vede universalul și ignorează particularul"), tentațiile acestuia de a conversa în termeni generali sînt privite cu uimire într-o lume care caută particularul. În fond, observăm — sau ne explică autorul — însuși Ioanide teoretizează la infinit pentru a masca vreun neajuns dintre cele mai banale („Însă în realitate lucrul era mai simplu : singura cravată pe care o putea pune într-o astfel de împrejurare i se rupsese în mînă."). Dacă *cercul* său (Angela Valsamaky, Panait Sufletel, Dan Bogdan, Ion Pomponescu, Bonifaciu Hagienuș, Andrei Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Gaittany, Smarandache și Smărăndăchioaia, ca să numim personajele în ordinea în care sînt înregistrate, de narator, în casa lui Saferian) caută cauza, fantazează între explicații mărunte, între istorii vulgare, joase, Ioanide fantazează în plan înalt, invocînd mișcarea astrelor, existența cosmică. El trăiește în plan teoretic, sau evadează mereu în teorie. Aspirațiile curtenilor sînt absurde și, ca în piesele de mai tîrziu ale absurdului vor exista doar prin repetare, romanul este plin de petiționari : fiecare cere cîte ceva ; istoria lui *Gonzalv Ionescu* este primul dintre reperele pe care le putem fixa pentru a justifica *absența tragediei*. Comedia lui Gonzalv merită a fi recapitulată. Cine este deci Gonzalv ? „Gon-

zalv nutrea cultul științei pe care o înțelegea ca o contabilitate la zi despre tot ce a apărut în materia respectivă, transcrisă după regulile aparatului critic. Pentru Gonzalv o carte devenea un pachet de hîrtie lipsit de orice valoare, indiferent de ideile ei, dacă un autor ar fi fost citat greșit, cu lipsa bunăoară a anului apariției operei sau necunoașterea unui articol de gazetă recent, cu raport la teza respectivă. De aceea, în general el declara învechite toate lucrările și propunea refacerea lor. Dacă i se întîmpla, personal, să scape un punct de bibliografie cît de neînsemnat, Gonzalv cădea în panică, apoi în melancolie, alergînd prin librării și-și retrăgea toate exemplarele posibile, comandînd în pripă un *erratum* volant, pe care îl lipea pe ele, retrimițîndu-le astfel la cunoscuți, (...). Socotind că nu putea fi om de știință serios dacă-și depășește limitele, Gonzalv Ionescu considera literatura, teatrul, plăcerile vieții, în fine drept specialități ori «discipline» și-și interzicea conștiincios orice verdict."

Este unul dintre *caracterele* călinesciene; exersîndu-se în caracterologie, autorul consacră, în primul capitol al romanului, această pagină autorului Gonzalv Ionescu; veșnica pîndă bibliografică a insului trădează o idolatrie: aceea a *științificului* și, mai ales, a *fragmentarului*. Gonzalv Ionescu trăiește fragmentar, convins că ar fi incapabil să cuprindă totul. Detaliul e covîrșitor, viața detaliului este mai importantă decît viața întregului care, sîntem preveniți, e privit cu suspiciune; *întregul* nu există pentru Gonzalv, există doar bibliografia: a trăi fragmentar, iată o coordonată a eroului, a trăi fragmentar prin program, prin condiția de om al științei! Idolatria fragmentului, și, în continuare, idolatria literei moarte este aceea care stă de veghe; litera moartă este demnă de a fi slujită. Niciodată magia literei moarte nu a răsunat mai dureros în literatura noastră, niciodată idolatria cărții nu a fost privită cu mai multă tristețe. Litera moartă își întinde tentaculele asupra celorlalte; pentru a exista în numele ei, autorul trebuie să capete un loc în imperiul „literei moarte"; să devină universitar. Pînda lui Gonzalv Ionescu este consecutivă vocației sale; pe tot parcursul romanului *Bie-*

Scanned with OKEN Scanner

tul Ioanide, Gonzalv Ionescu așteaptă ca titularul catedrei să moară, pentru a-i putea ocupa locul. *Bietul Ioanide* este romanul unei voințe ce depășește romanescul ; interesează catedra și nu omul. Personajele, am putea constata, sînt înlocuite de *funcțiile* lor și mai ales de (mai tîrziu) de *obiectele* însoțitoare.

Toate demersurile lui Gonzalv Ionescu vor ignora cu dezinvoltură întregul, vor trece pe lîngă orice considerente umanitare ; Gonzalv își organizează viața în funcție de noua lui condiție, fragmentară, de vînător ; comedia așteptării traversează o seamă de fapte ce desigur trebuie privite fără îngăduință. Omul își reorganizează viața în funcție de catedră. Viața personală e subsumată „științei". Desentimentalizarea (alienarea) aparține caracterologiei, științei pe care criticul o profesa cu dezinvoltură, „etern umanului", dar și unui stil al observației. Trăind fragmentar, Gonzalv Ionescu nu intră în contradicție cu celelalte personaje ale cărții ; eventual le complinește. Prelunga sa alergare după post e însă singura care poate primi o corecție fără a ieși totuși din comedie ; profesorul Conțescu bolește de-a lungul întregii cărți iar cel ce va fi înfrînt va fi petiționarul și nu bolnavul. Este Achile cel iute de picior învins de broasca țestoasă ? Comedia pare astfel a fi neîntreruptă, vechile fraze ale înțelepților fiind adăugate ei ; bătrînii sofiști sînt convocați spre a hrăni cu situații o comedie.

Situația Conțescu-Gonzalv Ionescu este desigur tipică de comedie, dar fragmentarismul ultimului poate fi comentat de fragmentarismul celorlalte personaje ale romanului, și ele supuse *literei moarte*. Moartea nu trece sau nu poate trece de aceste baricade ridicate în jurul eroilor : *funcții* și *obiecte*. Există chiar și un fel de conspirație tacită între erou și funcția sa : un erou ce pierde funcția de ministru (deci reprezentanța sa socială) va pierde iubita și, epuizat, se va sinucide ; eroul este pierdut pentru viață atunci cînd romancierul nu mai are cum să-l utilizeze. Explicația numeroaselor crime, sinucideri poate fi legată și de faptul că autorul și-a „consumat" personajul și socotește că, de fapt, ieșirea lui din scenă trebuie să fie cu pompă, prin cortegiu funerar. Iar protocolul literar — spectacolul literar — trebuie înde-

Scanned with OKEN Scanner

plinit pînă la capăt. Am văzut însă că moartea nu tulbură, nu poate tulbura ; personajele sînt atît de cuprinse de mistica literei (a cărții) încît înlocuiesc totul cu fraza convențională, impersonală cu desăvîrșire : „Merită să citățm în încheiere și notația pe care o făcu Hergot în jurnalul său, puțin după ora unu din noapte, cînd doamna Gonzalv Ionescu, bătîndu-i în geam, îi vesti plîngînd moartea soțului ei : «Cerul extrem de senin. Privit steaua polară».“.

Comedia lui Gonzalv Ionescu se încheie sub această notație care ar trebui să traducă ordinea deplină a lumii. Contemplatorul nu poate acorda sens individualului, el trebuie să acorde atenție doar generalului ; aceasta ar fi, dintr-un punct de vedere, morala pe care o închide disjuncția dintre realitatea imediată și scrisul care rămîne : lîngă narator, evenimentele sînt tragice, la mari înălțimi liniștea domnește.

Finalul călinescian ne poate atrage atenția însă asupra unei alte lecturi posibile a cărții, desigur nu desprinsă de cea anterioară ; aceea prin intermediul cărții — jurnalului lui Hergot ; parodia onomastică recapitulează parodia întemeierii Cărții ; Herr Gott este acela care, lîngă lumea în fierbere, își întemeiază jurnalul său, pe care la un moment dat Ioanide îl contemplă cu o anumită mirare. A doua fișă care, într-o ordine anume, ne poate interesa, ar fi aceea a lui Hergot ; în jurnalul lui Hergot sînt cuprinse toate zilele anului ; în carnetul de însemnări, un cititor ar distinge „următoarele puncte de vedere : climatice, economice, sanitare, psihice“. Recompunerea lui Ioanide lasă la iveală un text cu totul impersonal; dacă toate zilele anului își aveau cronica lor, înseamnă că impulsul către totalitate nu e ocolit, dimpotrivă ; Hergot consemnează evenimentul proxim sub note anodine, arhitectul presupune fapte grave. „Cînd se întîmpla vreo enormitate, Hergot nu putea să o exprime suficient.“. Criza cuvintelor este însoțită, la rîndul ei, de o criză a existenței ; doctorul e celibatar, insuficient convins de propriile sale descoperiri. Pentru diagnosticele mai complexe, observă autorul, se consulta cu alții (trimitea bolnavul la alți specialiști). Oricum, o criză a expresiei trebuie remarcată ; cuvintele nu ajută, cuvintele

Scanned with OKEN Scanner

se înscriu în ordinea obișnuită a lumii, posesorul însemnărilor nu poate cuprinde decît generalul ; particularul se varsă de fiecare dată în general ; Hergot e incapabil de a surprinde nuanțe.

Am mai putea vorbi aici de inerția limbajului. Imaginea totului este în acest caz falsificată. Sau există o pudoare care împiedică cuprinderea vieții sentimentale decît sub hieroglifă ? Biografia lui Gonzalv Ionescu o intersectează pe aceea a lui Hergot și în interiorul jurnalului, în care *Cerul (este) extrem (de) senin. Privit steaua polară* poate fi, la rîndul ei, hieroglifa acestei întîmplări nefericite ? Oricum, Hergot trăiește sub soarele clasic, ca Maiorescu sau Francisc Rainer, autori de jurnale asemănătoare. *Limbajul deplasat,* cu rol de a masca, ar fi demn de luat în seamă în *Bietul Ioanide.* Notițele trimit spre altceva ; neîncrederea în limbaj traduce de fapt incapacitatea exprimării ? Pînă la un punct. Altfel, el acoperă tulburarea interioară, agitația care nu trebuie transmisă. Cuvintele, pulsul lor.

Un as al deplasării limbajului ar putea fi Hagienuș, orientalistul, mai întîi interesant prin tehnica amînărilor ; colindînd medii diverse, Hagienuș încearcă tranzacții felurite ; cele mai numeroase ar fi cuprinse în sfera culturii și a artei. Ca și Gonzalv Ionescu, orientalistul lucrează la infinit, în interiorul fragmentului ; el aduce „contribuții“ iar aceste contribuții urmează unei serii de ajutoare, de călătorii în străinătate ; cercetarea fragmentară, specializarea îngustă atrage după sine o seamă de „ieșiri“ din sfera firescului ; dacă volumele rarisime ale lui Hagienuș se mai integrează existenței sale, ideea de a păstra relicvele soației în cameră — lîngă sine — e macabră ; pasiunea pentru „vechi“ devine — sinistră ironie — stranie indiferență.

Toate proiectele lui Ioanide sînt deturnate, toate acțiunile sale, consacrate desigur eternității, sînt deturnate de efemer. Sacrul (opera) devine profan, obiect de consum. Totul devine comerț, obiect negociabil ; unicatul nu e contemplat ca operă ci ca obiect vandabil. Carte a LITEREI MOARTE, romanul devine al *spiritului tranzacțional.* Ioanide este secondat de Butoiescu, construc-

Scanned with OKEN Scanner

torul, omul care aduce ideea pe pămînt, care materializează ideea. Dar ideile se materializează, asta ar fi una dintre ideile demne de reținut, în pămînt nedemn ; între lumea aceasta și cea de „dincolo“ se interpun protocolul și obiectele. Pomponescu nu moare decît după o consultație care evidențiază bontonul sinuciderii, Hagienuș ține în casă moarta pînă nu găsește „cavou“.

Oricum, locul de meditație asupra *obiectelor* este casa lui Saferian Manigomian, comerciantul. Sultana, fiica acestuia, devine, prin acțiune defulantă, anticăreasă, comercializînd opere de artă.

*

* *

Scrinul negru trebuia să răspundă unei serii de obiecțiuni, mai grave fiind acelea consacrate turnului de fildeș. Prezența clasei muncitoare în opera artistului fusese iarăși o temă de discuție, și această obiecție trebuie înlăturată. Paginile muncitorești ale *Scrinului*.. ca și piesa *Ludovic al XIX-lea* se nasc pe același trunchi greu încercat de furtuni ; dar la vîrstele gloriei, marele cărturar poate să scrie orice, orice-i atinge condeiul devine literatură. Din stocul de fraze al celor care se ocupă cu îndrumarea muncii sale, scriitorul mai ia, mai transcrie : „Vedeți și dumneavoastră cum e la noi, sub regim socialist ! Facem lucrări măreție și din punct de vedere material, și sub raport cultural. O echipă care forează un tunel în cinstea lui 1964 și joacă o piesă despre regimul feudal-absolutist e ceva nemaiauzit aiurea. Piesa noastră e și ea un tunel spre lumină, spre noul umanism.“. Fapte importante din *Scrinul negru* se concentrează în jurul Palatului Cultural, edificiu ce ar corespunde *catedralei* romanului anterior : *noii spiritualități* îi dedică arhitectul întreaga sa rîvnă.

Ioanide nu este, prin cele înfăptuite, numai un intelectual de geniu, ci și un arhitect al noii culturi. Proza din *Scrinul negru* e o continuă mărturie, o continuă declarație de admirație a lui Ioanide pentru cei ce au contribuit la înfăptuirea noii orînduiri și a celor ce construiesc noua societate. Dar și elanul admirativ al muncitorilor e necurmat. Arhitectului i se creează toate condi-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile, cineva propune chiar scutirea lui de şedinţe. *Lumea nouă* apare în *Scrinul negru* prin telescoapele unei literaturi pe care marele cărturar a citit-o cu mare seriozitate. Ea reprezintă o sumă de geometrii clare, ea e reprezentată de o seamă de eroi pe care marele critic îi descoperise chiar în cărţile confraţilor. Istoria e o ştiinţă inefabilă înainte de a fi o realitate vie ; realitatea se înfăţişează cititorului protejată de o seamă de texte teoretice. Convins că trebuie *să înveţe* nu numai pentru continua sa instruire ci chiar pentru recalificarea sa, G. Călinescu va găsi loc în operele sale unor texte *pedagogice* ; toată lumea — minus aristocraţia care e capabilă de toate relele — învaţă. Învaţă directorul Dragavei care e ruşinat că nu poate deosebi un Moroni autentic de o copie de mîna întîi, învaţă textilista Marioara, învaţă Păducel şi Lilica. Profesori sînt peste tot, uneori din confuzia celor mai puţin vigilenţi ajung să dea ore chiar aristocraţii, acum şi ei în curs de reciclare. Cei mai înaintaţi dintre ei, desigur. Învaţă chiar şi Filip Hangerliu, însă nu aşa cum s-ar cuveni, ci în particular, într-un stil absolut himeric : bătrîna prinţesă Hangerliu vrea să-l pregătească pentru a deveni domn. O „encanaiare“ l-ar duce la pierzanie. Prin opoziţie, tînărul Filip, fiul lui Cati şi al prinţului Hangerliu, vrea să înveţe zidăria. A aflat că muncitorii sînt cinstiţi de noua orînduire şi vrea să devină muncitor.

Ioanide nu e preocupat în acest roman cu „învăţătura“, el construieşte şi iubeşte. Erotica ioanidiană e mai extinsă decît în romanul anterior. Înainte arhitectul era, fie din cînd în cînd, vînat de neşansă, avea în jur intriganţi, de data asta toate sînt de partea lui. Chiar convalescenţa şi-o petrece în faţa unor femei superbe care îl adoră. În oglinzi arhitectul arată magnific : „Era oare bătrîn, displăcut femeilor ? Cu greu ar fi putut să admită acest lucru. Ioanide era un om matur, fixat ca o statuie de bronz în punctul culminant al personalităţii sale. Dacă ai fi luat fotografii ale lui de la alte vîrste, ai fi fost nevoit să constaţi că ele nu semănau cu „ioanide“. Astfel ne-am obişnuit cu o imagine a lui Caesar, şi dacă descoperim altele neconsonante, rămînem surprinşi şi dezorientaţi. Ioanide cel de acum avea ochii profunzi de

Scanned with OKEN Scanner

gînduri și sentimente, glasul sonor ca un instrument bine pus la punct, o gesticulație liniștită, sigură de sine, chiar în ieșirile violente, pe care le dirija ca pe o parte furtunoasă de compoziție muzicală. Tot ce e stînjenit, nesigur, grotesc la tineri era eliminat la el prin experiență.".

Portretul „clasicului" în care nu rămîne nimic „natural" ! În *Scrinul negru* continuă studiile, din romanul anterior dar într-un stil mai furtunos, fără nici un control al exagerărilor. Romanul senzațional al secolului XIX e recapitulat în toate registrele, adăugîndu-se de data aceasta un roman exotic „argentinian" și cîteva sinistre romane de război. Din păcate nu toate au minimul echilibru.

Robinsonada lui Filip alături de teroristul Gavrilcea prin munți a părut lui Alexandru George demnă de tot hazul, întîmplările celuilalt Gavrilcea pe front ni se par nouă de un gust îndoielnic. Romancierul declară, vizavi de *Bietul Ioanide* — și declarațiile se mențin și în fața *Scrinului negru* — că „n-a intenționat a se ocupa de evenimente" dar în roman tocmai de asta se ocupă : de un șir de evenimente care nu sînt prea îndepărtate de contemporanii săi. Criminalii pe care îi descoperă G. Călinescu prin Basarabia sînt scoși nu din documentele *Scrinului negru* (publicate, aceste documente arată o cu totul altă imagine a militarului) ci din reportajele lui Baranga. Dacă hedonismul degustătorilor de artă e scuzabil, juisarea personajelor în fața deportaților, arată că marele critic nu știe a ține dreaptă cumpăna. Sînt pagini nu numai slabe, ci și nedrepte.

Scrinul negru lansează o seamă de *imagini* pe care literatura contemporană le va relua, le va prelucra, le va transforma. *Talciocul* e văzut pentru prima dată de un prozator, și imaginea e memorabilă. E un infern în care romancierul își exilează opozanții dar și vechile cunoștințe, uzurpate de noua orînduire. Ochiul sesizează urîtul, decrepitudinea, căderea și sfîrșitul. Balzacianismul lui Călinescu învie în acest teritoriu al „lumii de vînzare". Tot ceea ce *a fost* se vinde. Ioanide trece ca

Scanned with OKEN Scanner

Vergil sau ca Dante prin bolgii. Un univers al lucrurilor dezafectate în care arhitectul descoperă *scrinul*: posibilitatea de a învia un personaj.

Un personaj nu apare niciodată, în romanele lui G. Călinescu, singur. Un grup coral îi ține companie. Îl descoperim chiar în pagina a doua a romanului:

„Pe drumul de care vorbim venea într-o după-amiază de decembrie a anului 1950, dinspre strada Băneasa Ancuța, o ceată de vreo douăzeci de persoane, bărbați și femei, într-o coloană de cîte doi. (...) Cu greu un spectator neinformat și-ar fi putut da seama cine sînt acești oameni. Unii păreau lucrători sau mici impiegați, alții aproape cerșetori, cîțiva erau îmbrăcați mai bine, dar în veșminte prea uzate unul din ei însă se remarca printr-un palton îmblănit și prin căciulița de lutru arăta a fi un personaj important. Toți se asemănau prin familiaritatea lor discretă, prin respectul pe care și-l acordau unul altuia, indiferent de înfățișarea vestimentară, în fine, prin figurile distinse și expresive, în contrast cu ținuta lor.". Este trecerea în revistă, defilarea aristocraților naufragiați în noua lume. Participă la înmormîntarea Caterinei Ciocîrlan, fosta posesoare a scrinului. Romanul erotic al lui Caty, romanul epistolar, romanul „de familie" al aceleiași sînt paginile cele mai rezistente din *Scrinul negru*. Fantastul memoriu al lui Hagienuș, peregrinările lui Gaitany, demersurile lui Babighian sînt momente înalte ale romanului românesc. *Scrinul negru* conține, în acest timp al premierelor prozei, un șir de premiere; chiar dacă a cunoscut romane ale claselor superpuse, literatura română din începutul deceniului șapte era pusă în fața primului desant masiv de aristocrați; primul din scurta și atît de schimbătoarea ei istorie.

Dar *jocurile* propuse de romanul călinescian vor deveni fertile abia în literatura de după 1965 și, mai ales, după 1970. De la Eugen Barbu la Aurel Dragoș Munteanu un șir de autori îl vor parafraza, de la Mircea Horia Simionescu și Radu Petrescu pînă la Costache Olăreanu un mare număr de autori și-l vor lua drept reper. Dacă influența lui Marin Preda este importantă mai ales în proza generației 60, influența călinesciană va deveni pre-

Scanned with OKEN Scanner

ponderentă în literatura autoreferențială (și nu numai) ieșită în prim plan după 1965. Proză cu vocația libertății de nimic stînjenite, a deformărilor expresive, a grotescului și a ludicului, romanul călinescian este *satyricon*. În anii în care apar *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* fantazia călinesciană, mereu supraabundentă, apare cel puțin suspectă. Deși Călinescu este cel din urmă autor care ar vrea să facă nopți negre cenzurii! * Nu vrea asta, nu-i trece măcar prin cap. El este Ioanide care ar vrea să închine socialismului întreaga sa putere de creație. Dar așa cum înțelege el.

Or el vrea să scrie. „A trăi nu e absolut necesar, spune Ioanide, a construi e necesar. *Vivere non necesse est, necesse est construere.*". A trăi nu-i absolut necesar, necesar este să scrii. Odată pornite Marile Mecanisme, ele vor atrage în orbita lor totul. Autorul nu mai are biografie, nu mai are trecut. El este Ioanide.

Or tocmai această mișcare intelectuală de foarte multe ori golită de sens, tocmai acest abandon al „rădăcinilor", această afectată ignorare a lor a stimulat apariția unor stiluri epice noi. Proza intelectuală a deceniului al optulea va prefera modelul călinescian. Nu-l va urma cu consecvență dar va profita de marea lecție a maestrului.

Căci, în definitiv, putem considera romanele lui Călinescu o admirabilă lecție de proză, venită atunci cînd era nevoie de ea. Sau puțin mai înainte.

---

* În *Revista Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu"*, în numerele din 1983 și în nr. 2/1984, Pavel Țugui publică tăieturile operate în *Scrinul negru*. Majoritatea nu cauzează neajunsuri cărții. Dimpotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

PROZA DECENIULUI UNU (II)

Toboşarii timpurilor noi şi antecedentele lor literare. Proza, ghid de educaţie politică. Confesiune şi jurnalistică : raportul fluctuant al termenilor. Viaţa imediată ca subiect privilegiat. Lirism, alegorie, ritual literar. Prozatorul ca profet. Prozatorul ca maestru de ceremonii. Operele de senectute ale maeştrilor.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Agîrbiceanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu se integrează literaturii deceniului unu cu entuziasm : vor să fie în pas cu noile reguli și regulamente de creație dar obișnuințele se înfrîng greu. Funcționarii noii culturi îi suspectează mereu de trădare chiar dacă nu o spun deschis. Dar pe cine nu suspectează ? A suspecta nu înseamnă decît a fi vigilent, a fi treaz spre a condamna la timp abaterea. Altfel, aceștia sînt clasicii, marii scriitori care reprezintă însăși tradiția vie, exemplul trudei și al artei literare. Ei ilustrează o epocă, ei sînt martorii.

Unii își rescriu vechile cărți, transformîndu-le, încercînd să demonstreze că au înțeles noile exigențe, alții le retipăresc adăugindu-le doar prefețe explicative : așa au gîndit ei atunci, limitele de atunci sînt cum nu se poate mai regretabile dar aceasta este situația. Acum e prea tîrziu pentru a reformula paginile acelea în care „n-au înțeles". Iar cărțile sînt primite cu cinstea cuvenită de cronicari, recenzenți, critici și istorici literari, indulgenți față de limite în măsura în care însuși autorul se dovedise conștient de ele.

Am greși dacă am spune că ei sînt pensionarii „de merit" ai noii orînduiri. Dar n-am greși în toate cazurile de mai sus și, oricum, n-am greși foarte mult. Onorurile care îi însoțesc pretutindeni, sărbătoririle — chiar întîrziate — țin de procesul de mitificare al scriitorului pe care îl practică o societate setoasă de mituri. Ei sînt miturile vii ale noii literaturi. Sau trebuie să devină.

Scanned with OKEN Scanner

Promoția imediat următoare, a lui Zaharia Stancu, Geo Bogza, Ion Călugăru, Eusebiu Camilar, Laurențiu Fulga, V. Em. Galan e a *toboșarilor*. Pe umerii lor vînjoși se sprijină gloria maeștrilor. Gazetari eminenți majoritatea, ei au fost buni combatanți în presa deceniilor patru și cinci și sînt foarte activi combatanți în presă acum, cînd vocea lor se face auzită și trebuie să se facă auzită cu fiecare ocazie. Ei sînt eroii noilor bătălii publicistice, sînt principalii cuvîntători și purtători de cuvînt în lungile și numeroasele ședințe ale epocii. Operele lor par a fi scrise în pauzele ședințelor sau chiar în cursul lor, spre a nu pierde din vedere *indicația*. Ei duc la îndeplinire sarcinile. Ei scriu romanele, reportajele, nuvelele care se constituie în modelele genului, cărțile care se comentează în fabrici, în uzine și mai ales în conclavurile critice ale deceniului șase. Cu ei începe romanul *vieții de suferință a țărănimii în regimul...*, *romanul industrial*, *romanul războiului* etc. Prin ei — și prin alți autori deveniți repede celebri, ca Dumitru Mircea, Ion Istrati — noua literatură își fixează reperele, exigențele, planurile de muncă. Datorită lor observăm ceea ce s-a făcut și ceea ce *a mai rămas de făcut*.

Zaharia Stancu face parte din această promoție. Este, într-un fel, cel mai important autor al ei, „șeful“ ei, purtătorul ei de cuvînt. Are alură de lider. Prestanță ieșită din comun au participările sale la evenimentele momentului literar, prestanță devenită indiscutabilă odată cu apariția romanului *Desculț*. Apărut pentru a aniversa un eveniment, ca foarte multe dintre cărțile *primului deceniu*, romanul devine, datorită calităților sale *literare*, prima dintre aparițiile cu adevărat definitorii ale epocii literare.

Desculț inaugurează noua existență literară a scriitorului. De cea veche nu mai e nevoie, orice antecedent poate deveni compromițător pentru omul politic. Căci în 1948, ca și în numeroase alte momente ale literaturii „noi“, politicul a subordonat „literarul“. Multă vreme Zaharia Stancu nu va fi decît omul politic care materializează prin literatură un crez. Nu *în*, ci *prin*.

Cărțile scrise „după *Desculț*“ își cîștigă o autonomie surprinzătoare. Rămîn singurele care au dreptul să vor-

Scanned with OKEN Scanner

bească despre scriitor. Scriitorul nu mai are trecut *de scriitor*, el are doar prezent. Timpul prezent ar fi primul subiect al unei dezbateri privind scrisul lui. Zaharia Stancu este unul dintre marii strategi literari ai epocii.

Cel care străbate așadar bibliografiile consacrate operei lui Zaharia Stancu are impresia că ele au fost alcătuite în mare pripă, provizoriu, ignorînd din reavoință sau din bunăvoință texte mai vechi ; prea multe texte vechi, e drept, sînt privite cu suspiciune de însuși autorul lor, despotic stăpîn al propriei sale opere ; căci puțini autori care să-și retușeze cu atîta energie opera ca Zaharia Stancu cunoaște cultura română.

Pentru cel ce va citi numeroasele interviuri, declarații, răspunsuri, lucrurile se complică și mai mult : dacă numeroase cărți sînt rescrise, refăcute, adăugite, din declarații se poate deduce că în sertarele scriitorului se află numeroase altele, că proiectele sale, gigantice, sînt, în fiecare clipă, aflate în fața împlinirii lor. Jeluindu-se ca Hecuba, scriitorul expune pătimiri incredibile, suferințe greu surmontabile, pentru a sublinia, pedagogic, enorma investiție de muncă, de energie, de talent. Sertarele sînt, declară scriitorul, mereu pline de prima, de a treia, de a cincia variantă a cutărei opere. Pe care nu îndrăznește să o dea la lumină. Opera nu e încă demnă. Ar mai fi și alte motive, dar cel mai des invocat ar fi acesta : opera nu e încă demnă, scriitorul mai are de lucru, va trebui să revină asupra ei pentru a-i da formă definitivă. Des trecută între motivele amînărilor e timiditatea. Teama de verdictul publicului îl paralizează. *Desculț* nu e decît un fragment infim al unei epopei, o frîntură insignifiantă dintr-un șir de cărți pe care scriitorul le are deja scrise, și care vor alcătui ciclurile... La primul Congres al scriitorilor din R.P.R. (Vezi *Lucrările primului Congres al scriitorilor din Republica Populară Română*, 18—23 iunie 1956, E.S.P.L.A., 1956, p. 270—271) prozatorul declară, de pildă, că a studiat vreo doi ani problemele militare, adunînd trei mii de pagini ; cartea a fost scrisă și rescrisă, dar încă „n-a fost încredințată tiparului". O altă carte, de data aceasta consacrată agriculturii noi („pe care proiectez s-o numesc *Lumină fără asfințit*"), a fost scrisă și rescrisă, dar nu a fost scoasă la

Scanned with OKEN Scanner

lumină de teamă ca nu cumva... criticii să nu o considere schematică, mai prejos decît *Desculț*. Există perioade în care Zaharia Stancu amintește de cîte ori i se oferă ocazia — iar ocaziile i se oferă destul de des — de cărțile pe care le-a scris și care, după ce vor fi prelucrate așa cum se cuvine, după ce vor fi finisate, vor fi încredințate editurilor. Mulți ani, pînă prin 1970, adică pînă în momentul în care întreaga presă literară începe să aniverseze fericitele vîrste ale *Desculț*-ului, scriitorul nu va aminti decît cu mare prudență de scrisul său mai vechi ; totul începea odată cu *Desculț*. Exista publicistica mai veche, antifascistă, antiburgheză, dar ea era numită *în general*, fără precizări și insistențe. Toată lumea era de acord că Zaharia Stancu este un mare pamfletar, un mare gazetar, comparabil cu marile nume ale scrisului gazetăresc din cultura română, dar unde colaborase marele gazetar ? Interviurile nu o spun și studiile, foarte numeroase în anii '60, nu insistă. În cele trei sute cincizeci de pagini ale volumului *Zaharia Stancu* apărut în *Biblioteca critică* a Editurii Eminescu (alcătuit de Zaharia Sîngeorzan, 1972), volum care își propune să adune cele mai autorizate și mai elocvente opinii asupra scriitorului și care într-adevăr înmănunchează un număr impresionant de autori, tineri, vîrstnici, români, străini, aproape nimic despre activitatea ziaristică, nici un cuvînt (sau aproape nici unul) despre revistele conduse, despre romanele *Taifunul*, *Oameni cu joben*, despre amplul reportaj *Zile de lagăr*, despre *Secolul omului de jos*.

Strălucita memorie a lui Darie, pusă să dea seamă de sacrificiile unui neam, de opresiunea unei istorii nedrepte cu cei de jos, punea în umbră tocmai istoria extraordinarului personaj Zaharia Stancu, cel ce aparținuse literaturii interbelice. E drept că odată cu trecerea timpului imaginile se mai corectează. Memoriile, confesiunile, interviurile, cele ce încep să apară prin reviste în preajma vîrstei de 70 de ani (*Viață. Poezie. Proză* în *Luceafărul*, sept-oct. 1971), consemnează evenimente care păreau neplăcute marelui scriitor, înșiruie nume incomode, poate, pînă atunci. Ideea centrală a confesiunilor, și ea clamată pe același ton, în contul aceleiași jelanii, e că literatura, ca și viața, pot sta sub semnul deșertă-

Scanned with OKEN Scanner

ciunii. *Vanitas vanitatum*, aceasta este proza care le acoperă pe toate ; în urma scriitorului se află vaste cimitire literare în care celebrii se odihnesc alături de necelebri, autori uitați alături de autori aflați — odinioară — în centrul atenției. Plîngerile nu mai sînt afectate, ele sînt stilizate de practica poetului. În convorbirea cu Nicolae Prelipceanu (*Tribuna*, 27 dec. 1973) marele om de litere va declara, cu privire la prima revistă pe care a condus-o : „Programul nostru : să publicăm scriitori tineri, cît mai mulți scriitori tineri, iar materialul publicat să fie legat de prezent, de actualitate, de *Azi* (...). Nu intenționăm să ne batem cu generațiile mai vechi, ci să ne facem și noi un loc, fiecare după meritele sale. Revista se deschidea cu un articol de Mircea Eliade, după care urmau Radu Boureanu, George Dorul Dumitrescu, Cicerone Theodorescu, George Mihail Zamfirescu, Petre Dinu, Petru Comarnescu, Nae Constantinescu. În numărul următor ni s-au adăugat Anton Holban, George A. Petre, Ion Călugăru, Emil Gulian, Maria Banuș (...). Majoritatea colaboratorilor de la publicațiile pe care le-am editat și condus în perioada dintre cele două războaie mondiale îmi erau prieteni. Pe unii din acești prieteni i-am pierdut pe drum. De alții m-au despărțit părerile politice".

Să nu ne grăbim : ultima propoziție este foarte importantă și o vom regăsi sub o formă sau alta în mai toate mărturiile lui Zaharia Stancu. *Azi* reprezintă documentul despărțirilor, al pierderilor, al ruperii. Colaboratorii anilor '32—'35 nu mai sînt aceiași cu ai anilor '36—'37 ; nu numai autorii indicați pe copertă se schimbă, ci și conținutul revistei. În primul număr, apărut în martie 1932, lîngă numele amintite de Zaharia Stancu mai pot fi adăugate cele ale lui N. Crevedia, Mihail Sebastian, Șerban Cioculescu precum și acela al lui Zaharia Stancu, prezent cu traducerea poemului *Inonia*. Traducerea nu e întîmplătoare, nici aceasta și nici cele publicate în numerele următoare ale revistei ; ea mărturisește un crez, o adeziune, poate chiar un program : „Astăzi, cu mînă vînjoasă / Sînt gata să răstorn lumea / Nu vreau să se încrunte soarele / Pe fața lacului. / Ca o furtună / Opt aripi îmi vor răsări pe umăr. /.../ Bucu-

ră-te, Sioane / Și răspîndește-ți lumina / Pe zare, la marginea cerului / S-a ivit un nou Nazaret. / Pentru a doua oară / Pe o iapă / Vine Mîntuitorul. / / Crezul nostru e în putere / Dreptatea noastră e în noi".

Sigur că nimic nu e foarte clar, revista nu are un program limpede, vrea doar să unească tinerii în jurul ei și reușește acest lucru cu mare succes ; în primii ani ai apariției negațiile nu sînt însă violente, avangardismul e refuzat cu tact și grație. Dacă nu are un program, revista are „programe". *Azi* se va deschide cu articole semnate de Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mihail Sebastian ș.a. care vor propune, nu o dată în contradictoriu, orientări : primele numere ale revistei încearcă, în același timp, să tragă concluzii asupra unor dezbateri mai vechi. Dacă primul număr al revistei se deschidea cu *Crepuscul* de Mircea Eliade, eseu ce încerca o critică a culturii burgheze dintr-un unghi de vedere religios, paradoxal, al doilea număr începe cu *Modernism artistic și revoluția spirituală* de Mihail Sebastian care încearcă să despartă poziția revistei de anarhismul avangardist. Tot în primul număr al revistei, nu fără accente programatice, *Document, critică și actualitate,* semnat tot de Mihail Sebastian. Scriitorul propune un stil, o direcție, o morală profesională. „Actualitatea este un cîmp de observație atît de divers și bogat, încît să refuzi a o vedea, pentru motivul că spiritul tău e torturat exclusiv de viziuni seculare, înseamnă să te dispensezi de experiențe *elementare, simple, imediate, autentice* (s.n.). Nu se întîmplă nimic în lume — nici căderea unui cal pe asfaltul înghețat într-o seară de ianuarie — nimic care să nu se închidă într-un sens ca într-un sîmbure", poematizează, grațios, Sebastian... Evident că în primul număr al unei noi reviste autorul nu va evita teoretizările : „Acum vreo patru sau cinci ani, la data la care debutau cei mai mulți din scriitorii cărora pentru ușurință li s-a spus «generația tînără», și care în bună parte se află între aceste coperți, necesitatea unei revizuiri critice era evidentă. Mari confuzii prezidau atunci viața noastră literară (...). ... între document și critică, între afirmare și comentariu, noi alegem fără ezitare documentul."

Scanned with OKEN Scanner

Rînduri ce trebuie să le citățm, fără vreo ezitare. Dintre scriitorii generației sale, Zaharia Stancu va avea o încredere deosebită, uneori fanatică, în document, în transcrierea directă, brutală, nemijlocită, a faptului de viață. Ciclurile romanești de mai tîrziu se vor justifica, teoretic, și prin aceste argumente : argumentele cu care intră vijelios în arena literaturii un grup scriitoricesc. Extraordinar tactician, învățînd mereu din experiența celorlalți, scriitorul va ști să opteze, uneori explicit, alteori tacit. Revista condusă de el va vorbi *clar* despre formule literare noi, eficiente „azi".

Îngerii gîndiriști își mai fîlfîie aripile lor sublime în paginile primilor ani ai revistei *Azi ;* colaborează cu o anumită consecvență V. Voiculescu, a cărui primă piesă, *La pragul minunii,* e tipărită aici. Am văzut că profetismul îi convenea revistei, dar accentele se deplasează, de fiecare dată, către o acțiune menită a unifica și a da sens unei acțiuni culturale. Conducătorul revistei pare și el a tatona ideile, numele, orientările ; cîteva numere mai tîrziu *împotriva* autenticității va protesta Octav Șuluțiu care atrage atenția că existența poate fi autentică, și nu literatura ; literatura poate fi doar consecința unei existențe trăite în cadrele firești ale corectitudinii față de un ideal, față de o vocație, față de un crez. O îndrumare de altă factură încearcă și Petru Comarnescu în *Neoclasicismul, modalitate de viață nouă (Azi,* nr. 3—4, iunie, 1932) opunînd iraționalismului, din ce în ce mai agresiv, valorile rațiunii : „Omul neoclasic opune lumii de azi o ierarhizare rațională a faptelor vieții dar și o înfrumusețare a ei, pentru că la el armonia e vie și conduita rațională e proporție". Dacă această orientare, ce și-a avut, mai ales în poezie, adepții ei, nu s-a constituit într-un sistem de opoziții, trebuie să subliniem că „experiențialiștii" cîștigă teren în roman ; piața e invadată de jurnale de cele mai diverse tipuri, care transcriu *experiențe ;* deceniul al patrulea, în proza românească, va fi al jurnalelor trucate mai mult sau mai puțin. De la Mihail Sebastian la Anișoara Odeanu, de la Mircea Eliade la Octav Șuluțiu, de la Lucia Demetrius la Cella Serghi, la emulele cenaclului macedonschian, la Constantin Fîntîneru sau Mircea Damian și la cîți alții (pînă și

Scanned with OKEN Scanner

Miss România, Erastia Peretz, își va scrie întîmplările ei de vedetă; Octav Șuluțiu o va descoperi agramată și o va trimite la cratiță) piața e invadată de jurnale: gidieni, huxleieni, dostoievskieni dar și agramați de cele mai diverse categorii, lumpenproletari cu o experiență de viață propun *editorilor* experiențe; iar editorii publică în virtutea necesarului unei piețe ce începe să-și precizeze conturul. În deceniul al patrulea această piață își face simțită puternic prezența. Sînt anii în care tipărirea cărții poate deveni o mare afacere; pe piață sînt aruncate colecții peste colecții, prostul gust se importă în ritm îngrijorător prin afaceriști ai scrisului. Anumite formule literare atrag publicul, sînt bine plătite, prind teren, iar scriitorii ce ar fi putut face artă creează în serie romane ce se vînd. Scandalul are și el preț, literatura cu cheie se cultivă cu insistență. *Generația* trebuia să protejeze împotriva kitschului de existență dar și cultural, literar, artistic. Sînt ani în care monștri gazetărești pervertesc conștiințe, atentează la bunul gust. *Azi* trebuie să fie o baricadă a rezistenței; iluzia este — și această iluzie este o vreme susținută — că o generație se poate afirma unitar, că opiniile politice nu au mare importanță atunci cînd valorile culturii sînt amenințate. În primii ani semnăturile unor simpatizanți ai dreptei coexistă cu cei ai stîngii; ideea afirmării solidare este întreținută, vrea să fie întreținută și de unii ideologi — ori viitori ideologi ai dreptei. Unul dintre aceștia scrie în primul număr al anului 1933 într-un articol ce desigur se vrea și el programatic: „*Generația tînără*, adică grupul de scriitori și publiciști care începe cu echipa lui Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Romulus Dianu, Șerban Cioculescu, Mircea Vulcănescu, Zaharia Stancu, Nicolau Roșu etc., continuă cu echipa Eugen Ionescu, Mircea Grigorescu, Octav Șuluțiu, Arșavir Acterian, Alexandru Sahia, Alfons Adania, Lucian Boz și se sfîrșește cu ultimii veniți, Horia Groza, Robot, Horia Liman, Dan Petrașincu, Ieronim Șerbu, este stăpîna vieții culturale românești. (...). Editurile singure rezistă, mărginindu-se să publice diverși Topîrceni, Minulești, Petrești, Stăncioi perimați și de proastă calitate. Totuși chiar și ele au început să cedeze; în ultimii doi ani au

Scanned with OKEN Scanner

apărut volumele lui Anton Holban, Romulus Dianu, Mircea Eliade, Sergiu Dan, Constantin Fîntîneru, Ion Călugăru și pe curînd se anunță apariția romanului *Femei* de Mihail Sebastian.". Studiul detaliază participarea, citînd contribuția poeților Dan Botta, Cicerone Theodorescu, Radu Boureanu, Eugen Jebeleanu, a lui Ilarie Voronca, a lui Geo Bogza, Ștefan Roll, insistînd asupra calităților poetice ale lui Zaharia Stancu. Tabloul generației pare a fi complet și corect, victoria generației, la începutul anului 1933, indiscutabilă. Toți refuză ceva, dar în numele acestui refuz diferențierile nu vor întîrzia ; iluzia independenței generației, a autonomiei ei, este cea mai frecventă dintre iluziile pe care și-o cultivă o seamă dintre intelectualii români de excepție afirmați în deceniul al patrulea. Generația nu e deloc unitară, va putea constata în anii următori însuși conducătorul revistei ; anii '33—'34 sînt ani de radicalizare a conștiințelor.

De Petru Comarnescu, de pildă, se va îndepărta în cursul unei polemici vehemente, transformate în campanie de presă ; începută în *Naționalul nou* (2 dec. 1934) ea se va prelungi în *Credința,* cotidian ce, la începutul anului 1935, dedică ilustrului critic de artă și prietenilor săi pagini întregi. Campania va fi evocată în *Rădăcinile sînt amare*. De Mircea Eliade, N. Crevedia ș.a. detașarea va fi oarecum întîrziată ; abia în anii 1939—1940 *Azi* va ataca, sistematic, cu toate mijloacele publicisticii (practicate în acei ani) pe o seamă dintre membrii grupării, atît de unitare, în aparență, în 1932. Semnăturile lui M. R. Paraschivescu, ale lui Geo Bogza, ale unor scriitori comuniști vor deveni din ce în ce mai frecvente. Despre romanul *Răscoala* (Ed. a II-a) se vor scrie, de pildă, următoarele rînduri : „Scrîșnetul îndîrjit al țărănimii care *nu uită* și *nu iartă* vărsarea sîngelui său îl simți palpitînd în paginile cărții, transmițîndu-ți un elan nemaiîntîlnit, în aceeași măsură în care țăcănitul mitralierei și zgomotul surd al „pacificării" îți provoacă răni adînci pe care nici o ipocrizie nu le va putea vindeca și care vor continua să rămînă ca o cangrenă pe trupul bolnav al societății actuale." Colaboratorii marxiști sînt tot mai numeroși la *Azi* dar „dezertări" mai există. Una

Scanned with OKEN Scanner

dintre acțiunile cu ecou este aceea a apărării lui Geo Bogza, acuzat de pornografie. Răspund la ancheta „Artă și pornografie“ (nr. 29/1937) E. Lovinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, V. Eftimiu, C. Ardeleanu, Al. A. Philippide, Teodorescu-Branișteanu, Șerban Cioculescu, Th. Pallady, N. D. Cocea și alții. Frontul scriitoricesc nu rămîne în afara atenției, apărarea intereselor scriitoricești nu se transformă în vorbă goală. Revista este tot mai fermă în orientarea ei, dar unele voci dezamăgite apar. În *Azi*, 30/1937, George Demetru Pan scrie un articol decepționat despre „marile promisiuni cu patru ani în urmă și situația lor actuală“, adică despre Eugen Ionescu, Mihail Ilovici, Pericle Martinescu, Ieronim Șerbu, Neagu Rădulescu, Ion Th. Ilea, Const. Micu („s-a trădat și a trădat“), Teodor Scarlat, Const. Fîntîneru. Marile promisiuni s-ar face ele însele vinovate de eșec. Gazetar antifascist, Zaharia Stancu va crede de cuviință să semneze, în *Azi*, un articol-program atunci cînd Garda de Fier părea distrusă, pericolul Gărzii pentru totdeauna înlăturat. Un articol recapitulativ, elocvent prin afirmația răspicată a unui crez din nou optimist : „Răsfoiesc cele trei mii de pagini, cîte am izbutit să tipăresc, cu greutăți pe care alții nu le cunosc, în cei șase ani de apariție ai acestei reviste. Întîlnesc nume ce mi-au fost odată atît de dragi, nume de care se legau nădejdile cele mai legitime ale generației mele deznădăjduite și nefericite. Era, în 1932, o mare sete în tineret pentru cultură și artă. Tineretul iubea visul și gîndul. Credea în izbînda frunții, în biruința spiritului, în victoria culturii. (...) În epoca aceea de luptă crîncenă pentru afirmarea tineretului, care trebuia să însemne începutul unei epoci noi de înflorire a culturii românești ; rolul acestei publicații a fost covîrșitor. Zările s-au întunecat curînd. (...) Coșmarul gărzii de fier a fost alungat. Tinerii își scutură frunțile ca după un vis rău. Este vremea reîntoarcerii spre literatură și artă. Celor ce vin, tineri și vînjoși, le deschidem paginile....“.

Iluzia se prelungește, *sentimentele* de scriitor își încearcă o nouă ieșire la lumină. Sentimentele, credința în autonomia unei bresle și în omogenitatea unui grup :

Scanned with OKEN Scanner

tinerii. O iluzie ca și altele, care însă poate explica consecvența unor acțiuni. Consecvență remarcabilă, altfel...

Oricum, în acești ani tinerețea autorului se apropie de sfîrșit. Cînd *Lumea românească* e interzisă, *Azi* o va înlocui cu o vigoare sporită. Scrisul lui Zaharia Stancu e acum încadrat de acela al lui Miron Radu Paraschivescu și Geo Bogza, dar și de al celui de al treilea val suprarealist care tipărește deocamdată în revistă (prin Paul Păun, D. Trost) articole „bine orientate". Dintre campaniile de presă din *Azi* merită a fi semnalată cea dusă împotriva lui Georgescu-Delafras.

Cum va fi fost, deci, ziaristul Zaharia Stancu ? Amintirile tovarășilor săi de gazetărie întîrzie ; de foarte mulți scriitorul s-a despărțit, și nu cu blîndețe ; mormintele numeroaselor sale tovărășii însoțesc drumul întemeierii sale gazetărești.

Marele ziarist a făcut din profesiunea sa o formă de viață. Confesiunea este implicată în fiecare dintre lucrările de poziție ; el vorbește în numele unei clase și, în momente grele pentru adevărurile numite de el, în complicatele istorii ale anilor '39—'41 o va afirma fără teamă.

Cum era, deci, gazetarul ? Să amînăm răspunsul, constatînd aci doar că multe pagini jurnalistice pot fi regăsite în primele sale două romane. *Taifunul* și *Oameni cu joben*. În primul (Călinescu observă că „suferă de sacadare") scriitorul se ocupă de „cazuri". Romanul încearcă sondări în subconștient (moda epocii), printr-un monolog incoerent, prea incoerent pentru a asigura măcar o lectură cursivă. În rest, în *Taifunul* e vorba de o seamă de perversiuni și de crime : romanul trebuia să fie senzațional, și nu ne e greu să bănuim în spatele personajelor cu nume exotice eroi din realitatea imediată, cu care gazetarul se războise de atîtea ori. *Taifunul* e, precum și pamfletele, roman făcut pentru a șoca. Nu calitatea *literaturii* interesează, ci șocul, subteranele, faptul că în lumea obișnuită, cea de zi cu zi, trăiește o alta, pe care doar el, naratorul, o poate divulga. Corpul omenesc este, la rîndul lui, dominat de legi misterioase, ne-

Scanned with OKEN Scanner

firești, el însuși fiind „senzațional", imprevizibil, irațional. Literatura „misterelor" e prelungită în *Oameni cu joben*, roman scris cu mai multă grijă pentru „literatură". *Oameni cu joben* e tot literatură comestibilă (apare în editura „Cultura românească" alături de *Pentru o femeie* de Alex. Bilciurescu, *Sanda* de Mihail Șerban, *Lora Mirandy* de Victor Eftimiu, *Familia Diki* de Mihail Arțîbașev ; literatură mai mult sau mai puțin licențioasă, adresată unui *anumit* public. *Oameni cu joben* conține toate ingredientele romanelor de serie. Se face sport, se fac călătorii, se pun la cale amoruri exotice, se fac averi din nimic. În centrul romanului se află familia Manolescu, cu inginerul Jean Manolescu, multiplu încornorat și soția sa, Fani, nimfomană, precum și cu cei trei copii, Lida, Judith și Livian. Fratele inginerului Jean este, în mod egal, încornorat de o aventurieră, un Israil Gold este, la rîndul lui, înșelat de tînăra soață. Femeile sînt detracate. Există o fatalitate a cărnii, a mizeriei fiziologice. Firește că romanul e jurnalistic, și cel ce cunoaște istoria literară va putea observa cum scriitorul transcrie fără vreo ezitare și fără să forțeze prea mult metamorfozele, întîmplări cărora le-a fost martor. Sub numele de Balea și Hîlmu prozatorul maschează aventuri reale ale lui Holban și Șuluțiu, în conflict amoros.

Nu trebuie acordat prea mare credit acestui roman care transferă o tipologie și un exercițiu gazetăresc (poate doar un capriciu), dar e importantă detașarea cu care scriitorul vorbește despre fapte consumate în cercul revistei *Azi*. Traian Balea (Holban) și Hîlmu (Șuluțiu) sînt priviți cu o anumită compasiune. Este o despărțire de idealurile generației ? Scriitorul își ia adio de la personajele iluziilor sale literare ? Poate că și acest subtext poate fi găsit în această carte despre parveniți, făcută nu fără știință. Cititorul dornic de comparație poate face alăturări (!) cu *Marile familii* de Maurice Druon, cu cărțile lui G. Călinescu sau ale lui Sebastian.

Senzaționalul este la mare cinste, condeiul gazetarului care caută „mistere", „secrete" întrebuințat cu încredere. Ca și în *Taifunul*, scriitorul e interesat de „extraordinarul din preajmă" ; el este pîinea de toate zilele a gazetarului travestit în romancier. Scriitorul scrie pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru editor, abaterea de la canonul comercial fiind minimă. Ca și în primul roman, scriitorul este executantul unei acțiuni fără rădăcini în structura sa interioară. Editorul dictează, publicistul se conformează, respectînd legile jocului.

Zile de lagăr, încheiată, așa după cum arată și epigraful, la 31 martie 1945, apărută la *Socec* în același an, este una dintre cele mai vii cărți ale scriitorului. Jurnal al zilelor petrecute în lagărul de la Tîrgu-Jiu, *Zile de lagăr* face procesul politicii falimentare a anilor '33—'44. Cartea concentrează cîteva cărți, una dintre ele fiind a dezamăgirilor încercate de omul politic. Memorialul de jurnalist dezamăgit, trădat de prieteni nu trebuie judecat cu prea multă severitate azi. Scriitorul e în campanie electorală dar are și destule polițe de plătit. Cînd poate să le plătească dacă nu acum ? Peste tot plutesc fantomele *celorlalți* care au trădat și s-au trădat sub ochii inocenți ai viitorului mare scriitor. De ce au trădat ? Pe cei ce apar în lagăr scriitorul îi cunoaște deja de demult, au fost nu o dată alături. O amintire cheamă alta, pe urmă altele. În ce au crezut dînșii ? Dînșii au crezut cu înfrigurare în victorii himerice, s-au alimentat cu visuri. La timpul prezent, scriitorul se ocupă de falimentarele iluzii, despre vanitatea foștilor săi prieteni, despre vremelnicia măririlor. El avertizase, cunoscuții sau prietenii lui de atunci nu i-au luat în seamă avertismentele. El a înțeles, dînșii nu. Consecvența sa n-a fost întîmplătoare, rezultatele ei pot fi înțelese acum.

Aflăm din *Zile de lagăr* că Zaharia Stancu este foarte mîndru de statutul său de om politic. Nu literatura este subiectul acestei cărți și, dacă observăm bine, literatura aproape că nu-l interesează aici pe viitorul autor al *Șatrei*. Momentul politic este cum nu se poate mai fierbinte iar această carte trebuie să fie a momentului politic. Să spunem că *Zile de lagăr* e un manifest electoral ? Este un jurnal în care Zaharia Stancu recapitulează istorii ale vieții politice românești și nu are milă de nimeni. E mîndru de faptele sale dar nu ține să scoată în prim plan faptele de care e cu osebire mîndru, are antecedente care l-ar îndreptăți să jubileze. Ghicim cu greu-

Scanned with OKEN Scanner

tate jubilația sub frazele aparent sceptice, în paginile în care, parcă, are model Ecleziastul. Victoriosul de acum nu vrea să participe la banchetele victoriei.

Întoarcerea acasă a prozatorului are loc pe acest fond de lamentații discontinui. Acolo sînt cei *ce știu*. Oamenii simpli sînt capabili a intui și a respecta adevărurile. Cei din orașe sînt infectați de politicianism. Acasă e adevărul. E prima „întoarcere" dintre numeroasele întoarceri ale înstrăinatului și gloriosului :

„Coboară dinspre deal un bătrîn ; nu-l mai cunosc. Se oprește la poartă și strigă :

— Tudore ! Aici ești ?

— Aici, îi răspunde tata.

Bătrînul deschide poarta și intră. Se așează alături, pe vine, scoate luleaua și și-o îndoapă cu tutun. O aprinde și întreabă :

— Asta o fi băiatul tău ? /.../

— Ei, don Zărie, cum e cu războiul ?

— Cum să fie ? Se bat înainte. Vreau să-l încerc. Cred că bate neamțul.

— Vezi că ne osebim, spune bătrînul. Eu cred că bate rusul... (...).

Bătrînul avea aproape optzeci de ani, ca și tatăl meu și nu călătorise niciodată dincolo de marginile plășii. Nu cetise nici ziare, nici cărți, fiindcă nu știa carte. Prin lume umblaseră Liviu Rebreanu și fostul președinte al Societății scriitorilor, și alți fruntași ai scrisului și ai culturii, care credeau că în cîteva zile va cădea Moscova și că războiul se va termina înainte de culesul porumbului.".

Scriitorul e excesiv atunci cînd scrie despre „fruntașii culturii". Multă vreme va fi așa. E în sîngele lui de jurnalist hiperbola.

În lagăr reporterul descoperă, lîngă canalii, otrepe politice, iluzionați, farsori, ghinioniști și oameni simpatici. Tovarăș de conversații e criticul Carandino, cu dragoste scrie Zaharia Stancu despre Ion Gheorghe Maurer, Mihai Ralea, Victor Eftimiu. În lagăr viața nu este cumplită, așa cum ar bănui un nechemat. Mișună cocote din înalta societate, escroci, învîrtiți. Unii joacă poker. Gazetarul se află în mediul lui, reportajul senzațional se

Scanned with OKEN Scanner

naște din nimic. Fiecare zi a lagărului e plină de „fapte diverse“ de unde pot începe reportajele. Pagini excelente sînt cele în care scriitorul își „descrie“ greva foamei : universul halucinant al foamei este redescoperit de scriitorul care riscă, desigur eroic.

Zile de lagăr e un raport complet asupra însingurării eroului dar și a refacerii legăturilor sale cu țara. Nu sub identitatea sa de scriitor vrea să se prezinte Zaharia Stancu în campaniile electorale care se anunță, ci în calitatea sa de *fiu de țăran*. Postura este mai avantajoasă din foarte multe puncte de vedere.

Secolul omului de jos (1946) adună articolele pe care Zaharia Stancu le publică în anii fierbinți ai angajării sale politice. Nu mai e doar ziaristul dornic de bătălii, iubitor de coaliții și de adeziuni. Este înscris într-un război a cărui miză este însăși emanciparea clasei din care face parte. În aceste lupte de care scriitorul își va aminti cu mare mîndrie (în *Rădăcinile sînt amare* le consacră pagini fierbinți) el se poate înscrie cu înseși amintirile sale. Cele mai elocvente documente sînt mărturiile sale. El poate să spună că partidele istorice n-au ușurat viața țărănimii : dimpotrivă. A fost acolo, poate depune mărturie. Clasele oprimante au ucis, au mîinile pătate de sînge. *Ce uită burghezia*, *În satul lui Ion* sînt articole-mărturii în care se poate presimți viitorul ciclu romanesc : „În copilărie am văzut cîmpuri verzi în aprilie și galbene de rodul grîului în iulie, cîmpuri întinse, fără hotare... (...), cîmpuri muncite de țărani urîți, noduroși, cu pîntecul lipit de șira spinării, pentru stăpînii care viețuiau la Paris ori la Coasta de Azur“. Fără îndoială că cea mai convingătoare imagine a crimei, cea mai puternică mărturie despre ura de clasă o pot da răscoalele din 1907 ; imaginea lor — evocarea lor — e în această carte aproape un leitmotiv : „Era după răscoale, după cumplitele răscoale țărănești din 1907 pe care le-am văzut cu ochi de copil, *pe care le-am trăit* (s.n.)... Era primăvară. Conacele boierești ardeau și flăcările lor înalte luminau nopțile cîmpurilor... (...).“

Pe urmă...

Scanned with OKEN Scanner

Pe urmă au început să bubuie tunurile. Atunci am auzit întîia oară tunurile... Casele de lut săreau în aer, iar țăranii și nevestele lor hăituiți ca fiarele".

Scriitorul își construiește o identitate ; se construiește pe sine, ca reprezentant al lumii sale în bătăliile politice care au loc. *Desculț* va reprezenta noua sa identitate de scriitor. Multă vreme scrisul lui Zaharia Stancu va trăi doar în numele ei. Publicate cu o anumită întîrziere, vechile articole vor fi refăcute în stilul romanului ; versurile vor reapare cu o întîrziere și mai mare, iar romanele nu vor face, pînă la *Șatra*, decît să dea temei unei biografii. Să dea legitimitate unei acțiuni, desigur începute sub semnul unei apartenențe decise.

Despre *Desculț* scriitorul a vorbit mult, o seamă dintre interviurile sale ocupîndu-se direct de geneza și cariera romanului. *Confesiunile lui Darie (Scînteia,* 31.XII. 1966, articol reluat în *Pentru oamenii acestui pămînt*, Ed. Cartea românească, 1971, p. 113—125) este probabil cea mai completă și mai demnă de atenție dintre mărturiile ce, fixînd cadrul operei, indică relația ei cu *documentul,* cu amintirile lui Zaharia Stancu :

„Încă de la începuturile mele literare — începuturi la care am ajuns cu povara atîtor amintiri și cu sufletul atît de mohorît — m-am gîndit că într-o zi va trebui să scriu o carte despre țăranii de pe lunga, îngusta și săraca vale a Călmățuiului, carte în care să-i arăt pe țărani *așa cum i-am văzut și cum i-am cunoscut.* Zugrăvindu-i pe acești țărani, plănuiam firește să mă zugrăvesc pe mine. Plănuiam, de asemenea, să-i zugrăvesc în culorile adevărului în primul rînd pe cei din imediata mea apropiere.". Autorul continuă, arătînd că citise o seamă de cărți despre țărani, dar autorii lor nu ajunseseră „la adîncimea cuvenită". Foarte des divulgate de autor sînt împrejurările în care apar în *Contemporanul* primele capitole ale romanului. În primăvara anului 1947 scriitorul participă în județul Ilfov la o campanie de propagandă pentru însămînțări alături de importanți oameni politici. Seara trebuia să dea articolul promis. În lipsă de inspirație, scriitorul va da amintiri, amintiri care

Scanned with OKEN Scanner

au mare succes. În urma acestei „tatonări“ de teren, prozatorul se va decide asupra alcătuirii cărții.

Desigur că într-o reluare sau alta întîmplarea poate cîștiga în detalii sau pierde în coerență ; posibil e ca scriitorul să nu fi fost chiar atît de nesigur, precum insinuează, asupra efectului „amintirilor“. Ceea ce putem afirma fără nici un dubiu e că textul a fost conceput, ca și *Mitrea Cocor*, nu numai ca o imagine a țărănimii, ci și ca un *manual de educație politică*. Acțiunea la care participa scriitorul avea nevoie de un anume tip de cărți, de un anumit tip de lozinci. Dacă scriitorul va contesta locul imaginației în romanele sale. „Nu sînt lipsit de imaginație, numai că n-am nevoie de ea. Viața a fost foarte generoasă cu mine. S-a deschis în fața mea, și eu am putut privi în adîncu-i“) fără îndoială că imaginile-tip, imaginile-robot din *Desculț* nu aparțin imaginației ci lozincilor momentului.

Așadar am putea distinge, în *Desculț*, un registru teoretic, aparținînd gazetarului, care supune *evenimentele* — cel puțin unele dintre ele — unor interpretări strînse. Un învățător — foarte bun după părerea lui Darie — este dat afară din învățămînt fiindcă vorbește într-un anumit fel despre eroii istoriei noastre. Învățătorul este foarte bun dar ocolește tipicul dăscălesc, recomandația care, de pildă, oferea lui Mihai Viteazul un loc de seamă în istoria patriei. Învățătorul mult lăudat nu va proceda — dacă va fi procedat așa — decît cum va fi procedat Roller în cunoscuta sa interpretare a *Istoriei românilor*. Nici un fel de îndurare nu există pentru personajele care sînt altceva decît țărani săraci. Cu puține excepții, intelectualii satului sînt monștri, iar „acriturile“ se comportă ca și cînd ar fi citit anumite texte teoretice. Războiul de întregire a României este privit cu mare neîncredere de țărani, duși, așa cum spuneau alte documente rolleriene, să-și dea viața pentru interese străine lor.

Un loc important îl are în roman *faptul divers*. Vechiul gazetar știe cu ce se cucerește publicul ; faptul divers alcătuiește armătura a numeroase capitole. Din faptele senzaționale colecționate de narator se poate deduce putrefacția unei societăți. Sensibilitatea coboară la gra-

dul zero, afectele se sting, scriitorul rămîne doar un grefier care înregistrează. Aparent, el se află în afara oricărei participări ; nu comentează, nu apără, expune. Faptele se înșiruie, din nou cu o — aparentă — desăvîrșită lipsă de vibrație. *Desculț* este un roman în care faptele trec înaintea sentimentelor : inserturile lirice sînt lungi poeme în proză, mai curînd prelungi bocete, cu o sublimată autonomie, decît un reflex al participării lui Darie. Vocea manifestă e rece, scriitorul este un înregistrator care nivelează faptele tocmai pentru a da proiecție gigantică nedreptății ; căci dacă toate sînt echivalente între ele, dacă viața este reprezentată doar de fapte echivalente, cei ce le trăiesc traversează o cumplită tragedie, o enormă comprimare a umanului. Vocea latentă — bocetul — întretaie expunerea faptelor diverse ; șirul lor, lung, e prelungit încă de expunerea datinilor, a obiceiurilor, a istoriilor de familie. Justițiarii romantici vor urca pînă în epoca noastră, colorînd cu acțiunile lor extraordinare paginile amorfe ale *Rădăcinilor*... Lîngă justițiari, lîngă focurile haiducilor săi întîrziați în vreme, prozatorul trăiește nostalgia vîrstei de aur a omenirii. Va fi mereu un evocator patetic al Începuturilor, așa cum se va putea vedea mai ales în cărțile sale de bătrînețe. Apele primordiale, ginții străvechi, întinderile goale în care cuplul de îndrăgostiți aleargă în întîmpinarea soarelui, colectivitățile neatinse de dintele civilizației îl fascinează pe Darie. Imaginea *pădurii nebune*, a Deliormanului, tăiată pentru a face loc așezărilor *de azi* mi se pare a fi imaginea-cheie a operei de maturitate a scriitorului. Poetul exersase imaginea, întoarcerea acasă a prozatorului — în numele unui program politic anunțat fără șovăire — potențează această imagine ca și constelațiile ei.

*
* *

Dispariția pădurii reprezintă momentul inaugural al „celeilalte civilizații", în care nimic nu se mai întîmplă sub protecția mitului. Sau aproape nimic. Totul este deconspirat, așezat sub luminile demistificatoare ale soare-

Scanned with OKEN Scanner

lui sudic. Personajele cu sîngele fierbinte, cunoscute nouă din povestirile lui Istrati sau Galaction lasă loc altora, istovite de nedreptăți. Istovite sau deformate, schilodite de viața inumană pe care o duc. În *Desculț* (și mai ales în *Constandina*, complinire tîrzie a romanului) oamenii au o rezistență extraordinară. Suferă bătăi cumplite, repetate, suferă șiruri de umilințe. Nimic nu îi înduplecă, nimic nu e în stare să-i abată din drumul lor.

Țăranii lui Zaharia Stancu sînt monstruos de săraci, suferind o opresiune care pare mai degrabă a unor forțe irațională decît a unei clase. Integrați claselor oprimante, irațional disprețuitoare, sînt doctorul, notarul, primarul. *Bărci de salvare* e unul dintre capitolele în care se poate urmări confruntarea „forțelor irațională" și a țărănimii, clasă demnă. E unul dintre capitolele în care proza din *Desculț* poate fi cercetată „în adîncime". În *Bărci de salvare* un personaj ar fi apele revărsate care amenință un șir de vieți. În limbajul elementar al naratorului, apele revărsate ar anunța răscoala. Apele amenință vieți omenești dar „acriturile" nu iau nici o măsură întrucît o acțiune de salvare ar leza „interesele individuale". Irațională sînt reacțiile opresorilor, fericiți de a contempla un cataclism. Sînt reacții bolnave, imaginate de jurnalist și distribuite conform unei științe a hiperbolei. Deformările mai mult sau mai puțin expresive fac parte din arsenalul momentului literar :

„Doctorul Ganciu, grăscior și groscior, cu fața bucălată, plină, rumenă, măr, s-o tai c-un fir de păr, stă lîngă popa Tomiță Bulbuc, își freacă mîinile grăsune și albe, cu degetele scurte, una de alta. Îi joacă ochii a zîmbet..."...

Atîta bucurie în fața nenorocirilor nu poate caracteriza decît niște dezaxați. Scriitorul vrea însă să dea imaginea unei lumi insensibile. Este momentul 1948 al literaturii, anul întîi al noului roman românesc și nimeni nu se gîndește la proza „artistă" altfel decît la un derivat jurnalistic. În *Desculț* jurnalistul se află în largul său, exploziile sale pamfletare fiind considerate cu mare dragoste de critica momentului care descoperea o replică la adresa literaturii lui Rebreanu. Multe capitole s-au în-

Scanned with OKEN Scanner

vățat în școli, selectate fiind în toate antologiile. Există pagini care au stîrnit entuziasmul străinilor, celor privind culesul strugurilor cu botniță rezervîndu-li-se o primire de gală.

Celor ce ar putea crede că la începutul secolului în România strugurii se culegeau „cu botniță" (uzînd, astfel, de calitatea informativă a romanului) criticul anilor cincizeci i-ar putea replica sever că Zaharia Stancu nu este un documentarist ci un autor pentru care romanul constituie o „armă de luptă". Dar așa cum va demonstra ceva mai tîrziu alt prozator, lumea satului românesc nu este doar una a instinctelor. Dar agresiunea „irațională-lului" descoperă în Stancu un mare poet : al teribilului și al grațiosului, al amarului și al suavului, spunea Călinescu. Marele critic descoperea în *Desculț* „o forță polemică excepțională, deși absorbită în viziuni". *

Naratorul are într-adevăr o forță polemică „excepțională", dar el nu este mai puțin un poet cu oroarea cetății, a urbei asfixiante, a centrelor superpopulate. El se retrage din orașul care nu-i aparține. Sau ar vrea să se retragă. Dar nu găsește loc de refugiu, aceasta ar fi altă temă adîncă a ciclului *Desculț*. Nu numai clasele oprimate acționează stihinic, acționează „fără lege" însăși natura. Darie rămîne șchiop în urma unei *întîmplări* lipsite de orice logică. Infirmitatea stabilește alte delimitări, pînă atunci invizibile. Îl scoate pe narator în afara „lumii". Prudența lui Darie, scepticismul, introvertirea sînt constante și autorul le urmărește cu consecvență. În trilogia *Vîntul și ploaia*, operă mult depărtată valoric de cărțile majore ale lui Zaharia Stancu, Darie va „dubla" lumea satului cu o alta. Un cosmos fabulos amplifică și poetizează realitățile unei văi a plîngerii. Fantastul Darie va călători printre stele care îi recunosc destinul excepțional dar nu mai puțin damnarea. Exercițiul compensatoriu e mai evident aici, unde infirmitatea lui Darie e, în realitate, o temă de studiu.

---

* *G. Călinescu, Literatura nouă*, Ediție întocmită și prefațată de Al. Piru. Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1972, p. 88. Reproduce o „Cronică a optimistului" din 13 nov. 1956.

Scanned with OKEN Scanner

Refrenul *vanitas vanitatum*, rostit de narator dar și de poet pe toate tonurile trădează un acut simț al valorii și o suavă conștiință a superiorității. Darie trăiește într-o lume dură, o lume profund nedreaptă, o lume brutală, dar are conștiința valorii sale. Și își apără cu orice preț integritatea morală. E așezat sub carapace * sau se retrage mereu sub carapacea pe care și-o construiește. Pentru ceilalți adolescentul va rămîne un necunoscut, oferindu-le imaginea sa „incompletă", falsificată. Un joc al aparențelor și al esențelor va înviora operele lui Zaharia Stancu : adevărurile mari sînt simple, este concluzia ce trăiește în acest joc. Dar viața trebuie descoperită în dosul aparențelor. Fiecare înțeles trebuie citit în marea Carte a lumii. Darie trebuie să descopere în dosul aparențelor adevărul, și anii săi de ucenicie vor fi marcați de această somație. Ca să nu moară, ca să reziste, ca să supraviețuiască trebuie să citească adevărul sub aparențe. Experiența sa este teribilă, ni se sugerează sau ni se spune direct. El, scriitorul, ar avea atît de multe de scris despre această experiență încît „nu i-ar ajunge cîteva vieți de om.".

De aceea în romanele sale personajele „celelalte" se prezintă în fața cititorului fără armura lor de toate zilele. Își trădează scopurile infame, și le mărturisesc fără jenă. Autorul nu mai are timp de ele, de — probabil — complicata lor existență. Replicile lor deconspiră, cu o nonșalanță posibilă la nivelul imaginației naratorului, atitudini. Nimic nu e inavuabil. În opera sa eroii nu vor avea scopuri ascunse, esența lor nu este ascunsă de aparență ; nivelarea este atît de puternică încît cele mai odioase dintre mîrșăvii sînt mărturisite de negativii lui Zaharia Stancu ca și cum faptele lor s-ar încadra în șirul obișnuit al faptelor omenești, al existențelor cotidiene. Nimic nu poate fi ascuns eroului, el singur însă păstrîndu-și puritatea prin retragerea în viața sa „interioară".

În *Desculț* există două părți distincte : prima consacrată satului, ca univers al mizeriei atroce și al revoltei

---

* Despre psihologia „fiului de țăran", a „sufletului țărănesc", a se vedea paginile pe care le scrie *Vasile Pârvan* în *Datoria vieții noastre*. (*Scrieri*, E.e.c., 1982, p. 452).

Scanned with OKEN Scanner

stihinice, a lipsei de cruțare și de îngăduință față de cei de jos, față de cei slabi, cei săraci etc., și partea a doua, cea consacrată peregrinărilor lui Darie. Trebuie să recitim aceste peregrinări, cele din *Desculț* — ne referim mereu la prima versiune a romanului — pentru a observa alternanța de stare și mișcare, acțiune și reflecție, peregrinare și popas. Contactul cu lumea e extraordinar de dur, moartea pîndește la tot pasul. Înainte de a intra ucenic lui Darie i se administrează o bătaie *soră cu moartea*, pentru a putea suporta mai ușor celelalte bătăi ale patronului. Prima „ieșire în lume" are loc într-un bordel, unde meseria e practicată cu orgoliu profesional, fiind o meserie ca toate altele. Tînărul doarme lîngă femei cu care își interzice orice relație ; *interdicția relației* va funcționa mereu dintr-o seamă de motive, primul și cel mai important fiind al ororii față de promiscuitatea animalică. Tînărul pare un înțelept bătrîn, ocolind bucuriile, în numele aceluiași scepticism. Relația se stabilește mai simplu cu cei mai de jos, cu cei mai oprimați dintre cei oprimați, cu lumea cea care este dată la marginea societății. Aci, la marginea „societății", printre declasați, eroul va fi liber. Ființă migratoare, va simți în ființele migratoare părtași ai destinului său. Parte a lumii, el se simte împlinit de ceilalți, de cei care îl leagă de timpurile străvechi, de vîrsta de aur a omenirii. Marea, pustia, întinderile goale, spațiul infinit vor proteja legătura sa cu ființa sa „deplină". În fiecare dintre acțiunile sale, ceva rămîne mereu inexplicabil, ireductibil, un impuls ce trebuie descoperit în urmă, în picăturile de sînge asiat pe care autorul îl descoperă în linia arborelui său genealogic. Dar acestea vor fi mai evidente în *Jocul cu moartea* și *Pădurea nebună*, romane schițate totuși în *Desculț*, scrise într-o primă formă în *Rădăcinile sînt amare* și, abia mai tîrziu, cărți independente.

Dar să nu părăsim atît de repede cea mai importantă carte a lui Zaharia Stancu. Ea, desigur, era chemată să răspundă în mod direct unor probleme ale momentului, să arate cum ne despărțim de vechea orînduire. Există în roman „voci" care vorbesc în numele lumii noi, cea care trebuie să vină. În lumea pe care o traversează Darie există mereu reprezentanți ai unei morale, ai unui

Scanned with OKEN Scanner

sistem de a înțelege lumea, de a reacționa față de lume ; există mereu eroi ce își împărtășesc aventuri din care cititorul poate trage — alături de ascultătorul privilegiat, Darie, depozitarul acestor *mărturii* — concluzii. Nu există din partea nimănui, arătam, nici o reținere. Ar trebui încercată alcătuirea unui dicționar de aforisme, a unui *manual de bună-cuviință* din opera scriitorului precum și unul de „teme la zi". Iată unul dintre dialogurile personajelor (prizonieri de pe moșia unui boier) în timpul primului război mondial : „Ne ștergem la dos cu legea... Nu e legea țării, e legea boierilor...".

„— Dacă vor izbuti oamenii de acolo să ducă la bun sfîrșit revoluția din Rusia, socotim că s-o întins și la noi, c-o să fie mai bine...

— Nu se poate să nu izbutească. Sînt și soldații de partea revoluției, cu arme... Au arme oamenii și stăpînirea veche a căzut. A căzut și împăratul...

— Războaiele aduc uneori căderea împăraților..."

Text deschis, inexplicabil în fond fără observațiile anterioare.

O problemă mereu deschisă a cercetării operei o va constitui publicistica scriitorului, și mai ales formula sub care și-o prezintă în cele două volume din 1956 și 1957, *Sarea e dulce* și *Cefe de taur* : o parte dintre ele sînt adaptate stilului pentru care optează Zaharia Stancu odată cu *Desculț*. Cel ce a răsfoit ziare mai vechi, cel care i-a citit vechile pamflete, neîndoios remarcabile dar, nu o dată, în toiul bătăliilor scăpînd hățurile, dezlănțuind injurii, (ce nu periclitau prea tare situația scriitorului dată fiind existența pseudonimelor, a unui anonimat ocrotitor) pamflete care implicau gazeta și nu gazetarul poate spera comparații pilduitoare. Așadar lucruri ce țin și de literatură dar și de atitudine sînt așezate într-o ordine nouă, sugerată de extraordinara experiență care fusese *Desculț*. Dacă facem abstracție de submediocrul roman *Dulăii*, unul din punctele cele mai de jos ale scrisului lui Zaharia Stancu, cele mai semnificative cărți, după *Desculț*, sînt cele care adună vechile articole ale scriitorului. Titlul sub care le grupează scriitorul poate fi plin de înțelesuri pentru cine acordă importanță

Scanned with OKEN Scanner

operațiunilor de avertizare a titlurilor : *Din însemnările și amintirile unui ziarist*. E evident că, deși sînt datate foarte clar, cu date amintind de vremi în care mecanismul amintirilor nu e încă atît de bine pus la punct, volumele sînt nu numai o antologie a unor articole de altădată, ci și *amintiri ;* idei mai noi față de lumea prin care a trecut.

Prefabricarea nu rămîne fără urmări. Ciclul *Rădăcinile sînt amare* va purta amprenta gazetarului care și-a amintit o seamă dintre aventurile sale gazetărești. Darie este, de data aceasta, un tampon foarte util între adevărurile trăite de Zaharia Stancu și eroul care narează, la persoana întîi, extraordinare întîmplări. Recunoaștem reportajele din însemnările și amintirile unui ziarist, refăcute pentru a treia oară, ca și pagini din *Secolul omului de jos,* și ele ajustate. Întîmplările cu ilegaliști povestite în ciclul romanesc sînt atît de schematice încît nu ne reţin atenţia ; ne reține atenția istoria gazetărească, faptul divers amplificat la dimensiunile unui roman. Cine citește fără să cedeze în fața paginilor afectate din cale-afară, și în care funcționarii regimului antonescian par pur și simplu niște ființe bolnave, demne nu de indignare, ci de compasiunea cititorului, cine deci poate să treacă eroic mai departe, poate descoperi un roman foileton de bună ținută. *Afacerea Drugan,* relatată în volumele al patrulea și al cincilea are ritm, tensiune, se citește cu sufletul la gură și mai ales îl informează pe cititorul de azi cum se făcea gazetăria în anii treizeci, cum acționau *Curentul, Universul,* Pamfil Șeicaru și Stelian Popescu în campaniile de presă. Primează demistificarea, practicată cu (prea) multă energie și pînă aici. Documentarul este alert, fără prejudecăți, anchetele vii, dînd desigur exemplu de ceea ce se numește rutină profesională. Intrarea în scenă a lui Carol al doilea este plauzibilă și mai ales pitorească ; autorul are bunul simț de a nu-l transforma și pe suveran în ființă absolut stupidă așa cum făcuseră, pînă la el, o seamă de autori.

Educația jurnalistică a scriitorului se vede a fi fost hotărîtoare. Căci jurnalistica, așa cum se practica ea în deceniile trei și patru, reprezenta o profesiune cu un statut bine formulat. Fericitele vremuri ale lui Caracudi

Scanned with OKEN Scanner

se duseseră pe Apa Sîmbetei ; campaniile ziarelor cereau un nou tip de autor, capabil de a folosi fără ezitare hiperbola. Supradimensionarea detaliilor face parte dintre procedeele curente de lucru ale ziaristului. Dacă artistul își mai poate permite izolarea, oricum favorabilă prelucrării îndelungate, șlefuirii migăloase a cuvîntului, jurnalistul va înlocui *unicatul* cu seria : pentru el repetiția nu constituie o abatere de la normă, ci o *normă*. Publicul trebuie edificat, lămurit, adus de partea ziarului nu numai prin relatare obiectivă, neutră, ci, mai ales, prin ton patetic, subiectiv. Nu articolul are cuvîntul hotărîtor, ci șirul de articole, pagina cu titlu bombă, cules cu corp 36. Publicistica utilizează stilul aluvionar, un articol atrage după sine o continuare și alta. *Deformarea* expresivă se înscrie între procedeele ei „clasice", caricatura fiind curentă în bătăliile jurnalistice. Succesiunea *putere* (un ziar puternic poate periclita soarta unei eminențe) *fragilitate* (un ziarist putea fi destituit, un ziar desființat) făcea parte dintre trăsăturile meseriei. Nu o dată ziaristul vîna bomba, senzația, și scrisul său nu cunoștea reticențe. O campanie publicistică se organiza ca un război și purtătorul ei trebuia să fie un strateg eminent, nu mai prejos marilor conducători militari. Solidaritatea și devotamentul confraților nu erau niciodată inutile.

Rădăcinile sînt amare sînt o carte cu model (amintirile jurnalistului !), dar și un ciclu romanesc care „tratează" gazetărește o seamă de evenimente ; ambițiile scriitorului sînt enorme, cartea trebuind să fie, nemărturisit, o cronică a României. Romanul-frescă îl ispitise și pe Zaharia Stancu, scriitor lipsit de vocația construcției, eminent povestitor (am văzut cînd) dar nu arhitect în cărțile sale : *romanul total* spre care năzuiește se va prăbuși odată cu volumul al cincilea. Asta nu înseamnă că prin acest ciclu romanesc ce premerge, ca structură, *Delirul* și *Incognito*, nu putem verifica o seamă de trăsături ale narațiunii lui Zaharia Stancu ; cîteva dintre trăsăturile lui Darie — schițate pînă acum se îndeplinesc cu altele completînd un portret deja știut cu portretul „artistului în tinerețe". Structurile și superstițiile narative ale romanului popular primesc o justificare.

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd, asistăm în stilul romanului popular, la o acută nivelare, la „întîlnirea“ și contopirea contrariilor. La modul senzațional-gazetăresc regele și sfetnicii săi petrec cu tîrfe de cea mai joasă speță, Alion Drugan, marele potentat, stă la pușcărie cu cei mai de jos dintre hoți, fumează cu ei, devine de o seamă cu ei, e ocrotit de aceștia. Judecătorul de instrucție, cel care e vedeta cazului, este fratele unei prostituate și fiu de prostituată.

Scriitorul va prelua în romanele sale de mai tîrziu, o seamă dintre aceste situații contradictorii, le va detalia cu voluptate, insistînd asupra mediilor minate de mizerie. Darie, așadar, traversează o „sublume“. Un subsol. Evadarea — el este în permanență un evadat — urmează unei înfrîngeri ce ar trebui să-i fie fatală ; de fiecare dată, în această lume care există contra firii, contra obișnuitului, se întîmplă ceva ce ocolește cursul normal al evenimentelor, un fapt *senzațional* ce aparține altei lumi și care îl salvează.

Întoarcerile acasă sînt elocvente ; Darie revine plin de glorie — putem înțelege — dar la fel lipsit de pavăză în fața timpului ca și ceilalți, cei care au rămas. Coincidența contrariilor : el, gloriosul, e egal anonimilor din Omida, personaje ale cărților sale.

Întoarcerea lui Darie între amintiri, a scriitorului celebru între ai săi mobilizează cel mai amplu dintre motivele operei : acela al *destinului*. Există un contratimp al întrebărilor și al răspunsurilor ; în *Rădăcinile sînt amare* (I) scriitorul se confesează la o vîrstă la care „i s-au îndeplinit toate profesiunile politice“. Ce își poate dori mai mult ? Idealurile pentru care luptase se împliniseră. Societatea cea veche era pe ducă, credințele sale au învins. Scriitorul o întîlnește pe țiganca Zambila care îi va citi în palmă — în amintiri :

„— Mă... Tu n-ai avut noroc... (...) Ți-ai scos inima din piept. Ai desfăcut-o și-ai arătat-o oamenilor. Și oamenii au scuipat pe ea... (...) Nici acum n-ai noroc. Ți se pare că ai... Uite ! A început să ți se usuce inima. Măi băiete, băiete, o să ți se usuce de tot inima. Măi, și ochii au să ți se usuce...“

Scanned with OKEN Scanner

Din nou cititorul se poate întreba dacă scriitorul nu trișează, nu încearcă să forțeze mîna *destinului*, a șansei, așa cum încercase și pînă aici, în numeroasele sale pariuri cu viața. Fiindcă neîndoios, șansa, norocul îl veghează, fiecare dintre „întîmplări" îi este favorabilă. În *Jocul cu moartea* miracolele se țin lanț, așa cum se țin și în *Pădurea nebună*. El este un protejat al zeilor, putem înțelege, un iubit al destinului ; moștenirea extraordinară e, în ultimă instanță, *literatura*, nu odată sub forme ascunse, nu odată în haine neobișnuite.

„De oamenii din jur, de semenii mei, învățasem să mă apăr, ca de sălbăticiunile codrilor, de mic. Uneori mă apăram cu ascuțișul vorbelor, cărora le creșteam puterea turnînd în ele, ca în niște bolovănoase ulcioare de piatră, sucul aspru și amar al sudalmelor nerușinate".

Cuvîntul reprezintă „vocea destinului", șansei ; *literatura* ar fi o formă de apărare : „Tuturor celor care mă jigneau ori mă loveau într-un fel sau altul făcîndu-mă să simt durerea neputinței mele, le scornisem porecle care-i făcuseră de rîs și de rușine în fața oamenilor și pe care ei aveau să le poarte toată viața, atît de bine se potriveau firii și înfățișării lor trupești. Blestematul dar mult folositorul meu dar îl moștenisem de la mama".

În *Jocul cu moartea* există o pagină care rezumă o întreagă concepție de viață în *anii de ucenicie* ai naratorului :

„Mă apăram cu glasul. Iar cînd această apărare nu mă mai slujea, mă apăram cu pumnii și cu ciomagul, mă apăram cu picioarele. Dacă se întîmpla să fiu culcat la pămînt de unul mai zdravăn și mai greu decît mine și nu găseam alt mijloc de luptă, mă apăram căutîndu-i aceluia de de-asupra mea boașele. I le găseam și i le strîngeam în mîini ca într-un clește de fier. În același timp, îi prindeam vinele gîtului și i le mușcam pînă la sînge, cu dinții mei mari și albi, de lup puiandru".

Descrierea e lipsită de oricare menajamente, totul se fixează pe situații-limită. Instinctele educă :

„Așa îmi poruncea să mă port străvechea lege a vieții care-mi striga cu toată carnea mea chinuită : dacă vrei să trăiești, trebuie să te aperi ! Dacă vrei să trăiești, trebuie să și ataci ! (...) Nu mă sfătuise nimeni, niciodată

Scanned with OKEN Scanner

să mă port așa. Dealtfel, dintre ai mei nu avusese nimeni, niciodată, vreme să-mi dea sfaturi, învățături cu privire la viață. Eram însă înzestrat cu ochi ageri. Priveam la tot ceea ce se întîmpla în jurul meu. Ascultam și învățam de la toți pe care îi întîlneam și din ceea ce vedeam că se întîmplă".

O nouă imagine esențială : *spectacolul lumii*. Contemplarea răbdătoare, atentă, aparent lipsită de participare la acest spectacol lecție. *Străvechea lege a vieții* este înțeleasă după o intensă, îndelungată contemplare. O știință a vieții verificată de generații întregi este chemată să compenseze deficiențe de înzestrare fizică ; în repetate rînduri Darie va pomeni „vremelnicul său înveliș în care e rob" ca și dorul de ducă, dorul de ieșire în vis, dorul de a evada. Ursitoarele lui — des citate — arată că omul nu se va împlini. Eminescianul dor — „dorul după ce-i mai mare-n astă lume trecătoare" paralizează împlinirea. Limitele nu pot fi înfrînte, ele veghează ca un blestem asupra existenței umane.

Ce mult te-am iubit e opera care lasă cel mai mult senzația unei extraordinare risipe de energie vitală. Lumea se prăbușește în goluri, ea nu-și mai poate recupera valorile. Darie, Zăricuță, cel care a citit o seamă de cărți nu știe mai mult decît consătenii săi, cei ce nu au citit în viața lor nimic. Fiecare îl întreabă ceva, dar cel întors acasă nu poate să răspundă ; marile întrebări ale vieții rămîn inexpugnabile. Satul uită, constată cel întors acasă, satul l-a uitat și pe el. Lumea de altădată, cea imortalizată de el, e pe cale de dispariție. Din satul de odinioară nu a mai rămas, scrie naratorul, decît cimitirul și Călmățuiul, altfel zis două embleme ale trecerii. Cum arătau la față bunii și străbunii mei ? Se întreabă, din nou, dar de data aceasta, sub alt semn, naratorul. Cine a fost misterioasa femeie care l-a adus pe lume pe tatăl meu, și a murit îndată ce-l născuse ? Veni în casa bunicului cu un băiat de la întîiul ei bărbat. Băiatul acela e fratele vitreg al tatii... (...) Bătrînul care cioplește cruci și le dă de pomană. Și cine erau ciudații frați ai misterioasei mele bunici după tată, acei frați care ve-

Scanned with OKEN Scanner

niseră călări, încruntați și înarmați, și-i luaseră trupul mort să-l îngroape, unde ?

Cînd avusesem pe cine să întreb, nu întrebasem, iar acum, *acum nu mai am pe cine să întreb, pentru că toți cei ce ar fi știut să răspundă întrebărilor mele au murit.* (s.aut.)" Iată cum cel ce trebuia să fie cronicarul unei familii, al unui neam, este pus în fața extraordinarei risipe, a unor întrebări insurmontabile ; însăși cronica, romanul destinat să dea lumină unei biografii pare atacată de o necruțătoare scadență. Cei care puteau să răspundă la întrebări, cei care ar fi dat sens în timp biografiei lui Darie nu mai sînt. Lucruri ce păreau fixate definitiv în pagini mai trainice ca bronzul sînt supuse altor întrebări ; cele ce nu uită, cele ce nu are voie să uite, cel ce refuză cu orgoliu imens oricare șansă a uitării spune, într-unul din necruțătoarele, pline de o sinceritate dureroasă :

„— Cineva m-a întrebat odată ce este *fericirea* (s. aut.) și acum tu mă întrebi ce este uitarea. N-am știut ce să răspund atunci și nu știu ce să-ți răspund nici ție".

Șatra și mai ales *Ce mult te-am iubit* sînt cărțile prin care Zaharia Stancu pare a-și lua adio de la marile proiecte de altădată. Lumea din jurul lui se fisurează, el însuși se mărturisește bolnav, purtătorul unei neiertătoare moșteniri. Să reamintim cărțile promise în 1960, anunțate pe supracoperta volumului *Clopote și struguri ;* în 1961, se scria acolo, vor apărea volumele patru, cinci și șase ale ciclului *Desculț* intitulate *Proces la Curte, Pădurea nebună, Sfinți fără ochi ;* în anul următor *Chivere și coifuri, Focuri pe asfalt, Jocul cu moartea,* iar în 1963, *Orașul împietrit, Bal la greci și tinerețea lui Darie.* Toate aceste cărți ar fi împlinit ciclul *Desculț,* celălalt ciclu, *Rădăcinile sînt amare,* progresînd totuși nestingherit, din moment ce pe aceeași supracopertă era anunțată apariția romanului *Fratele meu soarele* ce trebuia să se integreze *Rădăcinilor*... Desigur că autorul nu este mulțumit de cele făcute, simte neîmplinirea și încearcă să finiseze, să alcătuiască un univers. Să încheie, să poarte pînă la capăt o lume. Ciclul trebuia să pună în lumină totul, tot ce ar fi putut fi pierdut, tot ceea ce fusese nedreptățit de prima formulă, cea publi-

Scanned with OKEN Scanner

cată în 1949. *Rădăcinile...* trebuiau să alcătuiască romanul unei victorii exemplare, într-o bătălie exemplară; ambele, unul lîngă celălalt, să cuprindă o Biografie, și prin ea, imaginea unui veac românesc. *Desculț* ar fi trebuit să fie veacul nostru de singurătate, dar și istoria eroică a unei clase. Biografia se pierde, Darie însuși pierde în lupta sa cu timpul; risipa de cuvinte, cea care fuseseră *Rădăcinile...* se resimte. Scriitorul nu poate prinde din urmă timpul, extraordinarul ritm de lucru al anilor '58—'59 nu adusese cu sine și soluții artistice; prozatorul dăltuise cu mare viteză, dar în material perisabil, cărți al căror drum trebuie controlat cu energie.

În *Ce mult te-am iubit* (cea mai pură carte a lui Z. Stancu — zice G. Dimisianu) moare un membru al colectivității; în *Șatra*, o colectivitate își trăiește sfîrșitul. În prima, narațiunea e la persoana I și continuă cicluri mai vechi; în *Șatra*, persoana a III-a rupe orice legătură directă între roman și opera anterioară a scriitorului. Nu biografiile individuale ne mai interesează în aceste cărți; ele ne sînt cunoscute dinainte. Ne interesează reacțiile, gesturile, atitudinile. Din gesturi, din atitudini se alcătuiește această operă nouă, care practic nu mai are eroi. Singurul erou, stăpînul unic, e Thanatos. El e centrul acestui sistem planetar în care, pe orbite fixate de demult, personajele își continuă rotirea.

Trebuie depistate în *Ce mult te-am iubit* cîteva structuri ce se dezvăluie cititorului de diversă formație. Mai întîi, acel lamento superb al fiului în fața morții mamei. Dacă există o înaltă civilizație a relațiilor omenești, apoi nimic mai presus de acest poem de mare noblețe, de demnitate și de bogăție sufletească. E o Mioriță, dar o Mioriță „întoarsă într-alt chip", o Mioriță a tărîmului metafizic: cea trecută în moarte e mama, iar fiul este cel care o caută. O caută nu cu încrîncenare, ci cu o resemnare mută, cu o durere care nu mai are ce să descopere. O caută printre amintirile sale. Dar fiecare dintre amintiri înseamnă moarte, fiindcă fiecare amintire este, aici, alături de sensurile adînci ale trecerii. Oamenii, lumea din jur, nu întruchipează decît efemerul. Ei există într-un timp limitat al lor, timp care se consumă

Scanned with OKEN Scanner

mereu, timp care există pentru a fi consumat. Bucuria celorlalți ? Mai degrabă indiferența în fața morții, negarea ei prin intrarea permanentă în tiparele vieții zilnice. Și de aici, ajutorul textului ne este strict necesar. Mai întîi, ceilalți :

„Acum în casa și în curtea noastră sînt mai bine de o sută de oameni, mai bine de o sută de oameni vii, neamuri, rubedenii, prieteni, simple cunoștințe. Toți se gîndesc la o singură moarte, moartea mamei. Nici unul nu se gîndește la propria lui moarte sau la moartea altora dintre cei de față. Este adevărat că femeile — neamuri cu noi ori nu — care au venit s-o vadă pe mama moartă în acest ceas roșcat de înserare, în casa noastră și lîngă casa noastră, morții lor. Dar lacrimile acestor jeluitoare nu dor pe cele ce le varsă și nu întristează pe nimeni. Morții aceia au murit mai demult iar unii — fie-le țărîna ușoară ! — au murit chiar foarte demult și au fost uitați. Femeile care îi jelesc și-au adus aminte de ei pentru că au văzut-o pe mama moartă, îi jelesc cu vorbe goale și au să-i uite îndată ce au să plece pe la casele lor."

Îi jelesc cu vorbe goale — cam acestea ar fi cuvintele care acoperă o mare parte a romanului. Limbajul nu poate sesiza semnificațiile evenimentului, cel mult îi poate reproduce ceremonialul, Ritualul. Oamenii participă la un ritual vechi de cînd lumea și își dau silința ca acest ritual să fie complet. Restul nu mai are importanță. Diș gornistul vrea să cînte cu goarna și cîntă. Moartea trezește în memoria celorlalți amintirea tuturor celor care au murit ; nu a unui chip, ci a unei întregi lumi, amintirea morților, a celor de dincolo. Iar aceia au nevoie nu de durere, ci de ritual. Dincolo de ritual, dincolo de aceste forme în care trebuie să intre cuvintele, se desfășoară nestingherită viața celorlalți, cu dramele ei cele mai banale. Un om își omoară bunicul, altundeva oamenii se îmbată. Nici un moment de sacralitate : fiecare intenție, fiecare ritual degenerează, își sparge tiparul, oamenii trăiesc prin ei și nu prin ființa dispărută. Pomana se transformă într-un chef de zile mari. Amintirile eroului central legate de mamă sînt întrerupte mereu de lamentația celorlalți. Nu există un

Scanned with OKEN Scanner

dincolo, ci un pămînt în care mizeria e în floare. Fiecare venit — la înmormîntare își are morții lui, mai degrabă retrași pe un tărîm al liniștii decît condamnații unui destin inexorabil. Cutare femeie a fost lăsată cu atîția copii, cutare s-a scăpat de cel care o bătea, cutare... Cei plecați sînt *ceilalți,* nu ilustrații ale fragilității ființei, ci a unei (unor) ipostaze între altele, capricioase... Există, în acest roman al scriitorului, o invazie a vieții care amenință, în fiecare moment, să spargă solemnitatea pe care autorul încearcă să o construiască în jurul său ; există deci în jur o dezlănțuire vitală a acestor oameni care beau, mănîncă, trăiesc.

Naratorul e singurul care nu uită. El e mandatarul acestei comunități, el este acel ce îi scrie cronica. El este acela care poartă cu sine amintirile tuturor, dar, mai ales, a mamei sale. În lumea aceasta atît de bogată de viață, în care *sicriu, mormînt,* au înțelesuri ce nu trec de concretețea obiectelor, cronicarul acestei ginți este acela care va tatona marile probleme ale existenței.

Desculț era romanul unei lumi surprinzătoare prin mizeria colectivității. „Totul colcăie de adevăr, nota G. Călinescu *(Contemporanul,* art. cit.), însă adevărul pare de departe, de pe alt tărîm...". *Desculț,* deci romanul unei colectivități văzută altfel decît în umbra canoanelor literaturii rurale. În varianta lărgită a romanului, visele lui Darie împing această lume într-un cosmos în care stelele se iubesc, se bîrfesc, se ciomăgesc după obiceiurile din Omida. Alegoriile cam împovărătoare nu se ridică împotriva intenției evidente de a lărgi modalitatea expresiei romanești. Să zăbovim o clipă : steaua Mega-Lega își înșeală bărbatul cu Laurent Piele, Luceafărul Dridu-Midu mănîncă lăcuste, etc. Enumerarea ar putea fi lărgită : ceea ce se demonstrează însă este existența legii în această colectivitate, lege implacabilă, menită a fi dusă la capăt oricum. Că această lege se cheamă tradiție, obicei, adică tot ceea ce pot ține nestrămutată viața comunității, e altă poveste. Ochiul scriitorului e deschis mereu în fața moravurilor, riturilor, credințelor (profane) ale lumilor prin care își peregrinează eroul. „Există obiceiurile unui popor, precum și ale... popoarelor vecine" scrie H. Juin într-un

Scanned with OKEN Scanner

articol mai vechi din „Les Lettres françaises“ (2—8 aprilie 1964) sugerînd balcanismul *Jocului cu moartea*, precum și calitatea *documentară a sa*. Da, există, există desigur, și trebuie spus că ochiul scriitorului devine foarte atent atunci cînd descrie zone de contact etnic. Scriitorul e atras de colectivitățile apropiate de primitivitate, trăind departe de civilizație ; tătarii din *Pădurea nebună* acoperă, pentru etapa acestui roman, o inițiativă a scriitorului. Suflete pure, trăind între mare și tărîmurile pietroase ale Dobrogei, alcătuiesc nu numai un popor exotic, ci o colectivitate. O colectivitate alcătuiesc și țiganii întîlniți înainte în *Șatra*, în multe dintre cărțile lui Zaharia Stancu. În numele unui umanism, moștenit prin curgerea generațiilor, în numele înaltelor legi ale omeniei, grupurile acestea repetă rituri străvechi care le asigură demnitate morală. Personajul amenințător e de fiecare dată *Jandarmul*, exponentul altor legi care încearcă să le destrame. Exponentul unei *orînduiri*. Iar colectivitatea aceasta se apără cum poate, cu șiretlicurile ei dintotdeauna. Deci, de o parte, Jandarmul, de partea cealaltă, ceilalți, sortiți să-și făurească istoria lor nescrisă, istoria lor anonimă. Intențiile mai vechi sînt dezvoltate în *Șatra*. Personajele sînt generice și pot fi regăsite în orice poem tribal. Him-bașa, Lisandra, etc., etc. numele acestea nu definesc un tip perfect structural (așa ceva n-ar fi avut ce căuta aici), ci : Conducătorul (sau Șeful), Adolescentul, Femeia îndrăgostită, Amantul, etc. În comunitate fiecare își are rolul lui pe care trebuie să și-l joace. Jandarmul, cel din romanele anterioare, are o mulțime de fețe care pînă la urmă se contopesc într-una singură : Războiul. S-a observat că romanul este un mare poem. Mai puțin s-a insistat asupra sensurilor de subtext ale romanului, asupra simetriilor și a gradației lui. Mai întîi, Him-bașa și soția lui. El e conducătorul, stăpînul, omul ordinei, omul care păzește legea. Ea — soția lui — nu are, pe o mare întindere a romanului, nume : se cheamă Oarba. Acesta i-e numele pe care i-l știe șatra. Ea reprezintă *ordinea secretă* a lucrurilor (a Lumii), posibilitatea de a exista în afara „șa-

Scanned with OKEN Scanner

trei“ și în același timp de a trăi prin intermediul ei. Între Him-bașa și Oarba, Alimut, fiul. Lîngă ei, Uj-Hoțul. Dar să citățm chiar din începutul primului capitol :

„Him-bașa isprăvi de mîncat. Isprăvi și de băut. Oala, care cu puțin mai înainte fusese plină de vin roșu, acrișor, era goală. Îi mulțumi Oarbei. — Bucatele au fost bune — A fost bun și vinul. Obrazul Oarbei se lumină. Him-bașa îl privi pe Alimut.

Stăpînul șatrei ieși în fața cortului, se așeză turcește în țărîna albuie pe care o înfierbîntase soarele și bătu din palme. În deschizăturile corturilor se arătară de îndată capete oacheșe, pletoase, mustăcioase. Him-bașa se uită în ochii lui Uj-Hoțul și-i porunci :

— Cheamă bătrînul la sfat. O dată cu el să vină Ariston, Goșu și Lisandra.“

Sîntem mai aproape de mit decît de istorie. Gesturile sînt largi, rituale, ceremonioase și sacre.

Totul se desfășoară în numele unei ordini, și fiecare personaj trebuie să intre în rolul lui, cu sau fără voia sa. Urmează judecata Lisandrei, bătaia între Goșu și Ariston ; totul se petrece în spiritul acestei ordini. Apoi, știrea că vor trebui să plece în alte locuri, acțiunea erozivă a imprevizibilului.

Odiseea, într-adevăr, dar o Odisee în care nu mai există zei. Pe nesimțite, cu fiecare pagină, mitul devine tot mai mult istorie. Înaintarea șatrei către locurile pustii care i-au fost hărăzite, înseamnă intrarea ei în timp, în istorie. Căci locurile acestea pustii în care ajung sînt locurile care le-au fost hărăzite de istorie. Țiganii nu mai au în fața lor un timp răbdător : primul semn al acestui timp, potrivnic, este nunta lui Alimut, fiul stăpînului.

Timpul, cel din afara șatrei, e prezent prin cei ce îi privesc pe oamenii oacheși ca pe niște morți. Sînt oamenii care trăiesc în război. Cei care au conștiința războiului. Riturile sînt știrbite iar legea străveche nu mai are nici o putere. Soldații le violează soțiile, dezertorii trec prin șatră, ucid, sînt uciși. Șatra capătă gustul sîngelui : Ariston și Goșu se bat din nou, bătaia e necruțătoare, „cu cuțite scurte“ ; șatra vrea moarte, cineva e mutilat și toți exultă. Pătrunderea în istorie echivalează

Scanned with OKEN Scanner

cu pătrunderea pe tărîmul morții. În pustietate, șatra îndură o foame cumplită, caii sînt sacrificați, numărul condamnaților crește. Șatra scapă de sub stăpînirea legii, iar străvechea ei omenie se duce pe Apa Sîmbetei. Uj-Hoțul este cel care domină șatra ; el este acela care va lua locul lui Him-basa. Colectivitatea se destramă și ultimii morți — Lisandra și Ariston — sînt aceia care pun punctul definitiv romanticului ei mit.

Erosul este tot al războiului. Relația bărbat-femeie (atît de pură sub imperiul legii) se transformă în jalnică, disperată dorință de a trăi. Dorință dezordonată, haotică, primară, stăpînită de indiferență. Oamenii se împreunează în pustietate cu primul venit, n-are importanță cum e, cum arată. Inițierea în dragoste se arată a fi o operațiune hilară, practicată de Matahală — soața nevolnicului Uj-Hoțul.

Comparațiile cu Panait Istrati, Gorki, Knut Hamsun, nu ajută totuși, decît pentru început istoricul literar ; pași înainte pot fi făcuți prin stabilirea unor paralelisme cu proza unor Galaction și V. Voiculescu. În fond, de ce nu am putea merge chiar mai departe, alternînd, de pildă, *Uruma* unui roman ca *Maitrey* ? Triunghiul tată-înțelept, fiindcă-trăind-ritualurile-iubirii, tînăr-inițiindu-se într-o dragoste stranie, aparține amîndurora ; comparațiile ar putea continua, păstrînd, bineînțeles, între limite rezonabile.

În *Șatra* ca și în *Pădurea nebună* scriitorul nu e un exotic, așa cum s-a sugerat, ci un fascinat al raselor vechi, purtătoare de înțelepciune. Călinescu vedea în Creangă un asiat, în sensul descoperirii unei științe arhaice, Zaharia Stancu coboară prin Darie, migratorul, în lumi care, în spațiul românesc, ne descoperă pe noi ca oameni ai unei civilizații de tip străvechi. Nu mai trebuie să notăm atitudinea scriitorului, profundul său umanism. Dar trebuie să subliniem că între țăranii din Omida și între tătarii din Sorg, ca purtători ai unei vocații umaniste, scriitorul va trasa nu o dată, semnul egal ; pădurile, marea, stepa, cîmpurile stoarse de febre solare, supraveghează tărîmuri ale începuturilor.

În *Șatra* o civilizație străveche este pulverizată, o Lume este amenințată cu distrugerea. Așezat de data

Scanned with OKEN Scanner

aceasta în afara ei, naratorul o va privi melancolic, în numele amintirilor sale. Confesiunea este înlocuită de parabolă, amintirea de ficțiunea ce nu sfidează cadrul tradițional al romanului popular. Naratorul rămîne în afara povestirii, suveran absolut al ei, pentru a contempla, din înălțimea întemeierii sale literare, curgerea impenetrabilă a faptelor : toate prea plecate, supuse ale gîndului său treaz, acum ca și altădată. De pe soclul profesiunii sale, el va întinde brațul, cu un gest care nu exclude o oarecare grandilocvență, care nu ocolește obișnuința oarecum firească a învingătorului, către lumea de mîine. Ultimii ani, ai poeziilor și ai memoriilor, vor încerca să descopere morala unei existențe într-adevăr ieșite din comun.

Scanned with OKEN Scanner

Geo Bogza

Zaharia Stancu intra în deceniul unu în literatura română aureolat de cîteva bătălii, de mai multe campanii de presă, de consecvența cu care scrisese împotriva fascismului. Începuturile sale literare erau mai puțin luminoase, dacă e să citim faptele din unghiul ideologilor anilor '50 : era autor de poeme cu îngeri, trecuse — fie și fugitiv — prin cercul gîndiriștilor. Chiar dacă se va război cu tradiționaliștii, înconjurîndu-se, la sfîrșitul deceniului al patrulea, de vedetele suprarealismului, el va rămîne, structural, un tradiționalist. Revolta, „sfidarea", nu-l angajau pînă la capăt. Citită cu atenție, *Zile de lagăr* este profesiunea de credință a unui însingurat.

Evoluția lui Geo Bogza este, din acest punct de vedere, mai unitară. Geo Bogza începe prin a sfida. *Poemul invectivă, Jurnal de sex,* cele cîteva reviste pe care le tipărește la sfîrșitul deceniului al treilea aparțin avangardei care încearcă a arunca în aer conformismul unei epoci. Zaharia Stancu începe printr-o aliniere, invocînd „strămoșii" în poeme memorabile. Bogza își inaugurează cariera literară postulînd necesitatea revoltei. Stancu începe să scrie pentru a se afirma ca ființă deplină, Bogza pentru a clama preaplinul ființei. Unul se înscrie în cotidian pentru a celebra valorile vieții, celălalt, pentru că viața îl exasperează. Zaharia Stancu începe prin a consemna distanța sa de „strămoșii cu tulnice și ghioage", Bogza prin manifestele care celebrează alt tip de relație. *Urmuz premergătorul* (1930) e primul dintre opțiunile care vor ilustra nu doar perioada de început a scriitorului, ci constantele adeziuni de scriitor : „Scri-

Scanned with OKEN Scanner

sul acestui nu mai puțin blestemat Urmuz, oricît ar părea de paradoxal și de trăsnit, e totuși impregnat cu filonul substanțial al unei eterne probleme și eroii lui vor rămîne multă vreme în literatură așa cum numai caraghiosul Don Quijote al lui Cervantes a știut să rămînă și cum dintre atîtea frumuseți ale ecranului vor rămîne de asemenea caraghioșii Buster Keaton și Charlie Chaplin — și cred că nu e greu de găsit corespondențe suficiente între arta acestora și aceea a lui Urmuz. Șarjată și caricaturală la prima impresie, devine după un timp tot atît de simplă și de tragic omenească." *

Urmuz, premergătorul invoca un ilustru înaintaș, încă necanonizat de alții. Exasperarea creatoare (1931) schița, cu vehemența caracteristică tuturor avangardelor, un program : „Viața noastră este o viață arsă de conflicte. Dinamul nostru, o luciditate corozivă, intentînd un drastic și permanent proces lumii din afară și nouă înșine. Exasperarea noastră este o exasperare pură (...). O exasperare împotriva fiecărui lucru căruia trebuie să ne supunem și împotriva fiecărui lucru pe care îl învingem și nu i ne supunem. Totul cu o intensitate, cu un tumult făcînd ravagii." Lui Urmuz îi mai sînt adăugați alții, nu literați. Literatura este prea strîmtă pentru a cuprinde „creația" născută din și prin exasperare : „Formăm o lume altfel, cu totul desfăcută de organizația literaturii. Și nu sîntem singurii și nici cei dintîi. Toate figurile *halucinate* (s.n.) ale trecutului, toți cei al căror nume a fost pomenit aici cu sfințenie : Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Poe, sau alți disperați de pe alt plan dar sub aceeași zodie : Wilde, Dostoievski, Nietzsche, Gide, Dessaignes, au fost cele mai desăvîrșite exemplare de exasperați". Tot în acest șir de strămoși cu blazon ar mai fi pictorii „ale căror pînze au clătinat lumea ca niște cutremure". Între cei premergători ar mai fi „toți cei care au desenat posedați de diavol".

Să stăruim asupra a doi termeni : *lumea de dinafară* și *lumea din noi înșine*. Dinamica acestui raport va mar-

* O analiză a celor *175 de minute la Mizil* trebuie să recunoască acest text ca o importantă deschidere către înțelegerea universului bogzian.

Scanned with OKEN Scanner

ca toată opera lui Geo Bogza. Am spune că întreaga operă a marelui reporter va sta sub semnul acestui raport. Deocamdată încă prea puțin preocupat de literatură (așa cum sînt sau vor fi majoritatea avangardiștilor) scriitorul ne atrage atenția asupra *vieții interioare*. Succesivele valuri ale diverselor avangarde au atras atenția asupra subconștientului, făcîndu-și din explorarea lui un program. Pentru Geo Bogza „viața interioară" nu înseamnă exact „subconștient" : înseamnă *subterană*, adică „subconștientul" deja explorat de o dinastie spirituală. Idolii săi, de la Dostoievski la Nietzsche, sînt eroi și arhitecți ai subteranei, așa cum sînt „călugării posedați de diavoli". El intră în literatură conștient că urmează pe acești mari eliberatori de energii spirituale. Descoperirea lui Bogza — și a avangardei românești din deceniul al patrulea — este că între viața „interioară" și cea „exterioară" există un șir de analogii ; că explorînd „lumea de dinafară" putem descoperi lumea interioară. De fapt manifestul lui Geo Bogza indică acest itinerar : „Lumea de dinafară de noi e un incendiu. Lumea de dinăuntrul nostru e alt incendiu. Să alergăm între ele pe o culme care e luciditatea noastră delirantă — toate lucidităţile neaservite sînt delirante".

Exasperarea creatoare se înscrie între manifestele literare care merită a fi citate pentru coerența lor. Cîteva teme ale manifestului — *incendiul, subterana, infernul* — devin termenii dominanți ai reportajelor viitoare. Din fericire, luciditatea delirantă — alt termen care face parte din tradiția avangardelor — va deveni luciditate aservită.

Ce este reportajul, următorul program semnat de Geo Bogza, va da seamă de înregimentarea autorului în cotidian. Publicat în „Vremea", 11 martie 1934, articolul își limitează teritoriul : el se adresează doar „gazetăriei moderne" : „Dintre cele trei elemente de bază ale gazetăriei moderne, (pamflet, reportaj, informație, n.n.) cel ce scrie rîndurile de față și-a ales reportajul. El nu este încă un reporter, dar are cea mai fierbinte dorință să

Scanned with OKEN Scanner

devină. Reportajul este o școală a vieții adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care se vrea autor viu, în ale cărui cărți să se zbată, de la pagină la pagină, viața. Reportajul este cel mai bun corectiv al esteticii turnului de fildeș. Există o vîrstă cînd toți scriitorii tineri se pierd în narcisism (...). Or reportajul este un mijloc vast și generos de a nu te mai ocupa pînă la paroxism de tine însuți, ci de viața din afara ta". Cumpăna pare a se apleca acum către „viața din afară". Însuși autorul, în numeroasele sale rememorări de mai tîrziu, va preciza că, după marile evenimente ale anului 1933, preocupările sale de scriitor se orientează către *viața socială*. Revolta primește o direcție clară, va declara Geo Bogza în fiecare articol în care își angajează amintirile.

În manifestele sale scriitorul va „lansa" simboluri pe care opera de mai tîrziu le organizează în constelații simbolice. Jurînd pe legile modernității, scriitorul va unifica, sub semnul unor embleme poetice, cele două lumi, aparent scindate de esteticile avangardiste : lumea exterioară și cea interioară. Unul dintre cei mai importanți exegeți ai lui Geo Bogza, Mircea Martin, observă că „De-a lungul carierei lui Geo Bogza, reportajele alternează cu poemele într-o succesiune care pe ansamblul operei se rezolvă în simultaneitate. Această simultaneitate poate fi regăsită înlăuntrul fiecărui titlu în parte...". Vorbind despre esența secret-poetică a literaturii lui Geo Bogza, Mircea Martin descoperă *metafora continuă* a acestei opere. Criticul consideră că numeroasele *corăbii* care străbat, de-a lungul și de-a latul, universul (de-odată acvatic) bogzian ar fi primul dintre exemplele metaforei continue.

Deocamdată, din punctul nostru de vedere, numeroasele *corăbii* ale operei lui Geo Bogza se leagă de *Corabia beată* a lui Rimbaud, autor care va trebui așezat între reperele fundamentale ale scrisului bogzian, fie măcar și pentru acel *anotimp în infern* al celui mai important poet al subteranei, întotdeauna invocat indirect. O altă cale a interpretării ar putea duce la concluzia că numeroasele *corăbii* ne atrag atenția asupra *noului început de viață* sugerat de toate textele bogziene. Arcă a speranței,

Scanned with OKEN Scanner

corabia lui Geo Bogza păstrează intacte valorile umanismului străvechi, amenințat de degradare. Corăbiile vor purta emblema lumilor bogziene în ținuturi în care macularea devine imposibilă. Există, în opera lui Geo Bogza, lîngă țara reală, o țară imaginară către care corăbiile sale trec mereu, lăsînd cale liberă dreptului de a visa.

În *Introducere în reportaj* Geo Bogza vorbește în numele literaturii. Este foarte important acest moment: pentru prima dată autorul își dorește *o identitate*. El nu este încă scriitor, dar dorește să devină, nu mai vrea să „se ocupe pînă la paroxism" de sine, ci de viața din afara lui. Termenii care în deceniul al șaselea au fost compromiși prin repetare abuzivă („școală a vieții adevărate", „estetica turnului de fildeș") trebuie înțeleși printr-o raportare la momentul literar: chiar prin raportare la „manifestele" înainte citate, lansate de revista *Azi* *. Dialogul lui Bogza cu confrații începe să devină o formulă de lucru, un stil de a se integra creației. El este *scriitor tînăr*, dar nu numai atît: el se numără între acei care sînt preocupați de salvarea scriitorului tînăr. Ca și Zaharia Stancu, el are — și va avea mereu — conștiința de lider. Or tocmai această „conștiință de lider" îl va împinge mereu către gesturi exemplare, menite a rămîne cap de șir în istoria gintei. El nu este reporter dar vrea să devină, el nu este om al acestei profesiuni dar va fi! Cîtă noblețe trebuie să aibă această profesiune dacă aspirația către ea primește asemenea forme!

Lider, Geo Bogza este un mare maestru de ceremonii. Momentul inaugural cere umilința necesară celui ce se inițiază în noua religie a reportajului. Totul trebuie să

---

* *Realitatea imediată* este un subiect al deceniului al patrulea. Explozia jurnalisticii ridică problema calificării „jurnalistului". Și cine putea deveni jurnalist în sensul înalt decît Poetul? În monografia pe care Doru Scărlătescu o închină lui Geo Bogza (Ed. Minerva, 1973) se arată cum o seamă de scriitori ca M.R.P. sau Baranga scriu reportaje învecinate, nu numai tematic, reportajelor bogziene din deceniul patru. Dar nu numai ei...

Scanned with OKEN Scanner

devină reportaj. Vechile poeme sociale sînt rescrise de către reporterul care a descoperit o credință. Un fanatism al credinței în reportaj guvernează acțiunile încă tînărului Bogza.

Nu doar el vrea să scrie reportaj, el vrea să convertească la reportaj. Începînd din martie 1934 începe în *Vremea* o anchetă consacrată reportajului. Dacă reportajul este azi un gen literar, acesta este un moment important în nașterea lui. Între cei care răspund se numără cei mai importanți jurnaliști ai noștri : N. D. Cocea, F. Brunea-Fox, N. Davidescu, Mircea Eliade. Mircea Eliade ar fi putut deveni unul dintre cei mai de seamă reporteri ai noștri, scrie Geo Bogza, lansînd o paralelă foarte elocventă pentru viitorul de aur pe care îl dorește genului : „...doi scriitori au locuit vreme îndelungată în extremul orient. Unul, André Malraux, celălalt Mircea Eliade. Amîndouă aceste țări trăiau în vremea aceea o vastă tragedie de ordin social. Cînd s-au întors, fiecare dintre ei au scris două cărți : unul, Malraux, se știe : *Les conquérants* și *La condition humaine*, celălalt, Mircea Eliade, iar se știe : *Isabel și apele diavolului* și *Maitrey*". Paralela este importantă pentru felul de a gîndi al lui Geo Bogza. Totul trebuia să devină *reportaj*, nimic nu avea dreptul de a exista în afara reportajului. Mircea Eliade ratase ocazia de a fi Malraux. „De ce nu ați făcut reportaj asupra evenimentelor din India ?" îl întreabă (reprosul e explicit) Geo Bogza. De ce ați ratat șansa de a fi Malraux ? Eliade putea să răspundă, simplu, că plecase în India să studieze. Că descoperind în India un tip de tradiționalism s-a redescoperit pe sine ca aparținînd unei civilizații străvechi. Studiind „preistoria", a avut acolo șansa de a medita asupra fenomenului românesc. Răspunsul „pentru uzul cititorului de jurnal" îl dă Eliade atunci, în *Vremea*, dar răspunsul cumpănit și clar îl vom descoperi într-o recenzie pe care Mircea Eliade o va scrie la apariția *Țării de piatră... Imagini dintr-o Românie aspră* (așa se numește recenzia) este continuarea unui dialog, prelungirea lui într-o direcție din care însuși exemplul lui Malraux devenea inutil. *Țara de piatră* era India lui Geo

Scanned with OKEN Scanner

Bogza, locul în care reporterul putea „citi“ preistoria românească.

*

* *

„Printr-o conjunctură sufletească specific poetică, totul îi apare lui Geo Bogza, scrie Mircea Martin *, ca un «nou început» de viață și de lume și noi înșine sîntem aduși să vedem totul pentru prima oară. O solemnizare a mișcărilor are loc sub ochii noștri, gesturile cele mai simple, elementare, umile, sînt învestite cu noblețea unui ritm și a unui ritual“. Observații capitale pentru înțelegerea operei lui Geo Bogza. În registrul reportajului, *al reducerii la cotidian* pe care marele scriitor o va practica, *începutul de lume* înseamnă, *întîi*, diminețile în care eroii săi pleacă la muncă. În fiecare dimineață, trezirea, drumul către mină, fabrică, sonde reprezintă o ceremonie cu semnificații aparte : lumea începe acum, cu acești oameni care pleacă la muncă. Într-o epocă literară care va redescoperi poezia muncii, Geo Bogza are inițiative citabile. Obișnuită cu ceremoniile lumii rurale, proza românească avea nevoie de acest contact cu un nou tip de înțelegere, a cotidianului. Luminile care îi însoțesc pe mineri, pe petroliști devin constelațiile unei noi lumi. *Imaginea*, metafora continuă de care vorbea Mircea Martin este mereu aceeași : un șirag de lumini aparent autonome, anunțînd oamenii, dar mai ales sugerînd situarea într-un univers al cotidianului : „Așa se face că la ora cinci dimineața, cînd minerii pornesc la lucru, felinarele lor apar de pretutindeni. Din sus, din jos, mai de pe la mijloc, de la stînga și de la dreapta. În bezna care domnește pînă pe cele mai înalte creste, luminile parcă plutesc în aer, într-o uriașă gură de prăpastie...“. Acesta este „cosmosul“ în *Țări de piatră, de foc și de pămînt*. Intrarea în dimineață înseamnă ieșirea în cosmos. Înseamnă ieșirea într-o ordine a lumii : alta decît cea consacrată de proza rurală românească. Și în *Cartea Oltului* și în reportajele sale „mărunte“ ziua este cuprinsă prin ritualurile nașterii și ale stingerii. Nimic

* *Identificări*, Ed. Cartea Rom., 1977, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

nu va avea loc fără întemeierea poetică a realului și fără ceremonia întoarcerii în mineral.

Aventura în cotidian înseamnă, într-o seamă din reportajele deceniului al patrulea și al cincilea, trecere prin infern. Drumul acasă *(ieșirea din infern)* parcurge alt traseu. Iată cum ajung acasă petroliștii : „Bordeiele sînt umede, pline de șoareci și de întuneric. Oamenii, cînd se întorc de la lucru, bîjbîie orbește pînă dau de zimbilul metalic agățat de o grindă, în care au o bucată de mămăligă. Și încep s-o mănînce în ușa bordeiului, la lumina rece a lunii". *Bîjbîie orbește :* dereglarea simțurilor este prima treaptă a regresiunii către mineral. Iată-i pe muncitorii de la rafinării : „Dar această îndrăzneală este atît de mare, încît seara, pe scările în spirală, coboară năuciți de căldură, de zgomot, de prea mare încordare a nervilor". Toate personajele lui Geo Bogza au un fel al lor propriu de a se întoarce acasă. Ziua s-a încheiat, ele trebuie să se refugieze în intimitatea familiei. Iată „intimitatea familiei" : „Seara, tîrziu, spălătoresele se întorc acasă. Pașii lor, cu șalele frînte, cu capul năuc, le readuc în mahala. Au lăsat-o în întuneric și o găsesc în întuneric. Toți ai casei dorm. Femeia se strecoară pe ușă. Lampa de petrol nr. 8. Îi ridică flacăra și începe să cîrpească o pereche de pantaloni, pînă nu mai simte acul în mînă". Fie că se întorc de la tăbăcării sau din exploatările petrolifere, din mine sau din alte tărîmuri infernale, eroii lui Bogza sînt mereu la fel : cu simțurile atrofiate, năuci, incapabili de a gîndi. Sînt ființele alienate ale unui cotidian alienant.

Cotidianul este în lumea lui Bogza o carceră ; universul lui — mină, sondă, spălătorie — este un univers carceral. Sîntem departe de oamenii — totuși liberi — din proza satului românesc. Sîntem în altă lume.

*

* *

Realitatea imediată este un subiect al deceniului al patrulea, însă doar Geo Bogza știe să se pună, cu atîta patos, în slujba ei. El este exploratorul care deschide drum în necunoscutul de lîngă noi. El este avangarda, eroul aflat în luptă cu limitele. Aventurierul a devenit călăuză, este înarmat cu *cartea de citire*. Lumea de lîn-

Scanned with OKEN Scanner

gă el trebuie alfabetizată. *Noul început de viață și de lume*, rod al „conjuncturii poetice", al reducerii la cotidian a tuturor istoriilor, nu trebuie neapărat trebuie încă să ne facă fericiți. Iată-ne în *Lumea petrolului*: „Sentimentul cel mai puternic pe care îl încerci în fața peisajelor petrolifere e că te afli într-o lume unde vechile raporturi dintre oameni și lucruri, dintre oameni și viață au fost răsturnate.". Reporterul ajunge în „noua lume" a petrolului după ce poetul trecuse pe acolo; după ce o explorase, ca realitate poetică, într-un *Poem petrolifer*. „Cîteva din constantele spațiului imaginar al prozelor lui Geo Bogza apar aici în acest poem : atracția elementarului, a puterii htonice, infuzia acestei puteri într-o natură umană de o specie particulară ale cărei daruri se preschimbă în blestem. Petrolul, ca materie teluric-impură... este, ca și piatra, focul, pămîntul ori apa, *o rădăcină*, în sensul lui Empedocle, una din substanțele primare pe care le exaltă fantazia scriitorului nostru." *

Materia teluric-impură este prima asupra căreia încearcă să ne edifice exploratorul. Pămîntul, apele s-au degradat, au obosit, au devenit altceva. Trecerea lor prin lume, prin universul omului le-a acoperit de materie impură. Aerul irespirabil al tăbăcăriilor, al spălătoriilor, al periferiei ucide. Este asfixiant. Mirosul este primul dintre simțurile care dă seamă în operele lui Bogza. În *Periferie* valurile de obiecte inutile, acoperite de murdărie, intrate în putrefacție sînt contemplate cu o mirare aproape înduioșată : e posibil să existe așa ceva ? Întîiul uimit în lumea pe care o deconspiră, în care este călăuză și explorator se numește Geo Bogza. Întîiul și cel mai indignat este teribilul reporter, autorul unor noi poeme-invectivă, de data aceasta organizate altfel, guvernate de o ideologie.

„Specificul acestei vieți — scrie Geo Bogza în *Lumea petrolului* — e un clocot continuu și subteran, o necontenită fierbere urcînd din adîncuri.". Dar fierberea urcînd din adîncuri este prezentă și în *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, și în *Cartea Oltului*. Petrolul, s-a observat, este

---

* Nicolae Balotă, *Universul prozei*, Ed. Eminescu, 1976, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

materie impură. Dar „purificabilă“ ! Cărbunii, minereurile aurifere dau o imagine complexă a ceea ce este bogăția subteranei : materii impure, ele ies la suprafață sub forța unui șir de explozii sau prin explozii. Existența lor, acolo, în adînc, este tulburată de agresiunea *celor din afară*.

Am văzut pasiunea lui Bogza pentru omul din subterană, pentru creatorul din adînc. Am putea spune că, aventură în căutarea unor lumi necunoscute, aventura lui Bogza este, totodată, o aventură în lumea sa interioară. În stilul său de a alegoriza se înscrie această deplasare justițiară în zonele adînci, impure, ale spiritului. În infernul lui. Fiindcă *infern* este cuvîntul care domină în reportajele sale celebre, aparținînd celei de a doua etape a creației bogziene. Pămîntul, apa, „rădăcinile“ ajung în infern. Cum *rădăcinile* bogziene sînt modelate de epoca modernă a literaturii, am putea spune : trăiesc *un anotimp în infern*. Termen-cheie *infernul* este modalitatea „poetică“ de a exprima realitățile unei lumi alienante : „Din acest amestec infernal dintre duhoarea hoiturilor și acizii chimici s-a născut mirosul specific tăbăcăriilor. El nu scîrbește numai ci e în același timp caustic, coroziv ; arde plămînii, ochii, epiderma ; te vitriolează. Cum trăiesc oamenii în acest infern ? Într-adevăr, cum trăiesc oamenii în acest infern ? Iată întrebarea. Fiindcă, în acest infern trăiesc oameni. Prozatorul descoperă aici oameni, îi anchetează, află, pentru noi dar și pentru dînsul, *cum trăiesc*. Și repetă : „E o viziune de infern munca acelor oameni goi...“. Oriunde apare poetul începe infernul. Tăbăcăriile, spălătoriile, minele, urmele războiului, toate sînt infernale, aparțin realului „în putrefacție“. Realului aflat în degradare explozivă. Infernale sînt și minele : „Nimeni nu știe ce se petrece la Roșia Montană, în «minele particulare». Lumea poate crede că sînt în adevăr mine. Sînt în realitate funduri de infern din care oamenii scot aurul, stropind fiecare grăunte cu kilograme de sudoare și sînge.“.

În *Exasperarea creatoare* Geo Bogza făcea o paralelă între „incendiile interioare“ și incendiile din afară. Cele două lumi „necunoscute“ trăiesc ciudate analogii. Cele două lumi sînt reprezentabile una prin cealaltă, ca lumi

Scanned with OKEN Scanner

ale unui adînc nebănuit, imprevizibil, lumi care trebuie emancipate. Prima — lumea interioară — prin asumarea confesiunii lucide, prin recunoașterea dreptului de a pătrunde în cele mai ascunse colțuri ale lumii. Cealaltă, prin revoltă socială. Revolta împotriva minciunii burgheze este o cale de purificare a sinelui ; revolta împotriva societății burgheze este o cale de emancipare a acestor universuri așezate în subterană. Dacă în opera sa Geo Bogza inaugurează ceremoniile unei *alte lumi,* cel care o investighează trebuie să realizeze un alt model uman, purificat de accidental tocmai prin experiența infernului. Bogza visează oameni puri, capabili a exista în înaltul absolutei imaculări. *Cealaltă lume* a sa imaginează *alți oameni.*

*
* *

Geo Bogza „ascultă" vocile minerale ale ființei. Luciditatea lui (care îl conduce pe fîșia subțire care desparte „incendiile dinlăuntru de incendiile din afară") îl face să coboare în interiorul Ființei pe treptele îndeobște cunoscute, desigur de poet : interior înseamnă vocile plantelor, dar și ale apei, ale pietrei. Ale materiei în mișcare. Vocile minerale ale ființei își reclamă, în această operă profund socială, autonomii și independențe. Piatra din adîncurile minelor, straturile petrolifere, apele unui rîu, toate reprezintă Voci. Sînt voci. Lumile interioare se revoltă, protestează, refuză incursiunile intrușilor. Resping intrusul sau îl atrag în circuitul lor. Îl pulverizează.

La o primă vedere *exploziile,* incendiile, catastrofele ar ține de *efectele* tipic bogziene. Într-o carte întreagă, N. Steinhardt * a analizat poezia lui Bogza din acest unghi. Jurnalistica apreciază *efectele* : sînt mijlocul ei de a șoca, de a capta, de a cuceri publicul grăbit al unui secol bolnav de viteză. Efectele ar fi terapia de ultimă instanță a scrisului cotidian. Dacă dăm la o parte primul strat de interese, descoperim sub efectele bogziene o revoltă a subteranei. Țițeiul incendiază, minereurile strivesc, filoanele aurifere capturează intrușii imprudenți. Făpturile sfîșiate, carbonizate aparțin unui univers al coșma-

* *N. Steinhardt : Geo Bogza, un poet al efectelor* (Ed. Albatros, 1982).

Scanned with OKEN Scanner

rului : „Dar groaza de la început a dăinuit prin satele în care familiile celor uciși nu puteau uita toată viața înfricoșătoarea înmormîntare a unor bucăți de carne sîngerîndă, a unor trupuri carbonizate, în care trebuiau să recunoască profilul celor plecați cu o zi înainte la schele, la sondă.“. *Profilul celor plecați cu o zi înainte la schelă* : așa cum există un univers bogzian unificat de metafora continuă, așa există unul discontinuu, secționat de hiperbolă, de simbol. Dacă paradisul bogzian este pus în lumină de metaforele continue, cruzimea lui Bogza alimentează mai ales în cele discontinue. Între *azi* și *mîine* se întinde o prăpastie : „A doua zi, căruța a sosit. Din sat era o singură victimă, un om tînăr, care se însurase de două săptămîni. L-au adus acasă și i-au cumpărat coșciug. Un coșciug mic, de copil, pentru că nu mai rămăsese decît o mînă de oase. Capul și coșul pieptului. Capul era un bulgăre negru, de nerecunoscut. Femeile îl priveau urlînd.“.

Trebuie să observăm că *efectele* acestui tip de proză apar nu numai din imaginile terifiante, ci, mai ales, din *suprapunerea imaginilor terifiante* (aparținînd discontinuității) cu *imaginile continuității*. Literatura va fi magia care unește contrariile, care poate proiecta, în iluzoria lume de liniște, istoriile teribile ale morții.

Un om se căsătorește, viața lui ar trebui să urmeze un anume curs, și, deodată, *explozia*. Un om se întoarce acasă înaintea sărbătorilor de Crăciun ; dar funicularele se opresc și el e condamnat la moarte.

Efectele cele mai puternice sînt realizate prin proiecția evenimentului cotidian în infinitul temporal și spațial. *Începutul de viață și de lume* înseamnă, în acest sens, începutul lumii : înseamnă descoperirea lumilor vechi, arhaice, a străvechimilor. Piatra îi sugerează cataclismul geologic, focul primordial, filoanele aurifere, clocotul magmelor încă neașezate în albia lor. Apar *primii oameni*, locuitori ai munților care sînt la fel cu cei de acum două mii de ani. Fiecare om care se izolează în reportajele lui Geo Bogza reprezintă însăși specia umană, rezistînd acolo, în munți sau întemeindu-se de-a lungul Rîului. *Dacii* sînt invocați mereu de reporterul care îi descoperă „între ceilalți“ : „Dintr-o asemenea per-

spectivă a vieții, obișnuiți să dea veacurile la o parte, ca pe frunze galbene aduse de vînt, nu e mirare că oamenii din Feldioara rostesc fraze mai mult decît ciudate : — Aceasta, spun ei despre vreun amănunt oarecare al vieții lor, e un obicei al nostru pe care îl avem de la daci.". O parte dintre eroii lui Bogza au contact direct, *viu* cu lumea începuturilor. „Dar cea mai mare faimă a acestui ținut o fac viile. De pe vremea dacilor *și poate și mai demult*, cresc pe dealurile bătute toată ziua de soare...".

În *Cartea Oltului* fiecare așezare de pe malul fluviului îi dă șansa de a se întoarce în preistorie. Explorator al infiniturilor, scriitorul va folosi fiecare nouă imagine ca reper al drumurilor sale înapoi. Într-o colibă de păstori „hornul apare o ingenioasă născocire a omului, cu care începe o eră nouă în istoria lumii. Dar pe culmile Hășmașului Mare domnesc timpurile dinaintea acestei epocale născociri". După *ritualul mesei*, urmează somnul. Și acum scriitorul are prilejul de a coborî mai departe : „Cum dorm ghemuiți, cu genunchii la gură, par întorși la poziția embrionară a ființei omenești — și, în această noapte în care se pregătesc atîtea uriașe evocări, gîndul începe prin a se duce către femeile din cîmpie...".

Am putea spune că *imaginile începuturilor* redimensionează perspectiva reporterului. Fiecare nouă apariție are de spus ceva despre istoria omului, și mai ales *a singurătății sale :* „Tăcuți și gravi, prin prezența lor în această noapte alături de păstori și de focul care pîlpîie în vatră, cîinii scriu încă o pagină solemnă din istoria singurătății omului pe pămînt.". Bivolii, cîinii, peștii, toate animalele scriu pagini despre om. Drumul către începuturi trece prin formele pe care ei le celebrează.

Dar *începutului de viață și de lume* îi corespunde, printr-o firească determinare, sfîrșitul. În proza supratensionată a lui Geo Bogza, contrariile se atrag, apariția unui șir de superlative presupune existența altui șir, aflat într-o categorică opoziție. Imaginile apocaliptice dau echilibru paginilor solemne, de înșelătoare liniști idilice, pe care Bogza le scrie în deceniile patru și cinci. Între păstorii lumilor arhaice și muncitorii care ard în exploziile sondelor, între luntrașii Oltului și minerii care

Scanned with OKEN Scanner

pier în apocalipsa adîncurilor, își desfășoară universul bogzian splendorile.

La intrarea în deceniul unu al literaturii române, Bogza avea exercițiul captării unor imagini care să fie elocvente în bătăliile politice ale momentului. Nu numai luptele sociale îl legau de „începutul unei lumi" și de sfîrșitul celeilalte ci și exercițiile sale spirituale. Nu doar experiența sa de jurnalist combatant, ci și experiențele sale „dinăuntru". Ale lumii sale interioare.

Dumnezeul suprarealismului, sau cel puțin locțiitorul lui în tabla ierarhiilor suprarealiștilor, crede Alquié, în a sa *Philosophie du surréalisme,* este Femeia. O erupție a femininului descoperă Alquié la Breton, în al cărui scris apar numeroase metafore acvatice. * Revoltele „împotriva femeii", declarațiile de dragoste infinite aici își au sursa. Totul este psihanalizabil și ne-ar tenta a discuta opera lui Geo Bogza prin grila complexului lui Empedocle..." ** De la Jung la Bachelard, psihologia incendiarului a constituit un obiect de analiză spectaculos. În ceea ce ne privește, am începe prin a cita această unanim citată pagină din *Țări de piatră, de foc și de pămînt* : „Pe urmă a început să taie mărul cu briceagul. Nimic n-ar putea pare mai din obișnuitul vieții. Dar ea făcea impresia că oficiază un cult, că se împărtășește dintr-un mister. Cînd tăia bucata de măr cu gesturi domoale, prevenitoare parcă, și o ducea apoi spre gură, buzele-i păreau că murmură o rugăciune. / Mi-am adus aminte de Biblie, de rugăciunile rostite de cele dintîi seminții, ori de cîte ori se împărtășeau din elementele vitale ale firii.". Fiecare apariție feminină sugerează, prin ritmurile vitale pe care le guvernează, o întoarcere în matca Firii.

Femeile vor oficia ritualurile pămîntului. În locul unde își începe marea aventură Reporterul, ele poartă legea pămîntului. Ele sînt mereu în fața pămîntului și a apei, în fața muntelui și a adîncurilor, tocmai pentru a

---

* Izomorfismul *apă-femeie* e un loc comun al arhetipologiei

** *Gaston Bachelard, La psychanalise du feu,* N.r.f., Gallimard, 1969, p. 29—41.

Scanned with OKEN Scanner

purifica, prin prezența lor, lumea posibil impură. Etern femininul : *Cartea Oltului,* carte a unui fluviu, este în același timp carte a spiritului feminin. Pe maluri, zeițele veghează : „Treptat, ea aluneca din viață spre moarte, chiar sub privirile lor încremenite. În fața acestui deznodămînt, rămîneau nemișcați. Morții, inevitabilul, îi opuneau neclintirea lor, devenită în acea clipă de piatră". Altundeva îi pare figura doamnei Stanca. Uneori începe o lecție de antropologie în acest fel : „Și mai mult decît bărbații, femeile par depozitarele acestei, de nimic îmblînzite asprimi dace. (...). Sînt dîrze, concentrate, implacabile ca însăși cremenea. Cînd îmbătrînesc, au chipuri atît de lucrate de vreme, atît de pline de cute pietrificate, încît par opera unui sculptor care a adîncit cît a putut trăsăturile mărețe și austere ale ființei umane.". Bărbații trăiesc în mișcare, femeile se închid în statuile ce le par sortite din vecie. În toamna lui 1916 au murit pe malul Oltului o mulțime de oameni nevinovați, și prozatorul subliniază tragismul evenimentului în acest mod : „Și mai amar destinul lor apare, cum sînt atît de aproape de *Prundul fetelor* — unde, în serile de vară, vin să se scalde fetele din Boița. Țipete de bucurie se aud pînă aici, și se zăresc trupurile albe, tăind undele înot. Soarele le luminează în plin, cînd se zvîntă mai apoi goale pe malul apei, într-o dezordine de trib, care e totuși a vieții." Femeile esențializează, ele sînt infinitul ; ele sînt verticale, Dumnezeul lumii fără zei. Așa cum piatra, mineralele primesc viață, urcînd o imaginară scară a ființării, așa ființele lui Bogza se mineralizează. Femeile devin statui, grupuri statuare, grupuri alegorice. Purificînd, ele — lirismul acestei proze aspre — constelează imaginile esențiale ale lumii lui Geo Bogza. În jurul lor se grupează evenimente simbolice : „Într-un loc cu totul pustiu, o femeie firavă pășește pe marginea șanțului, trăgînd de funie un vițel pipernicit. Unde se duc aceste făpturi plăpînde, neînsemnate și umile ? Nicăieri nu se află pe aici vreun sat sau vreun cătun, și femeia va trebui să umble cu vițelul ei toată ziua, pentru a ajunge undeva. Așa cum se duc pe lîngă pereții uriași ai munților, în lungul drumului pustiu... par cea mai

Scanned with OKEN Scanner

dureroasă imagine a sărăciei unui popor.". Dar nu numai această femeie, ci și femeile care mănîncă pămînt (vezi *Pe urmele războiului în Moldova)* sau veghează agonia soților lor. Nu numai ele, ci și soțiile petroliștilor din care a rămas un trup carbonizat. Toate imaginile fundamentale ale literaturii lui Geo Bogza — imaginile infernale, imaginile paradisiace, se rotesc în jurul lor. Încremenind, devenind statuie, Femeia organizează obsesiile bogziene într-un univers coerent, profund tragic: „Femeia care și-a lăsat bărbatul să moară de foame, privește toate aceste scene îndelung, cu ochii ei roșii, acum încremeniți. Și nu s-ar putea spune dacă se teme de pedeapsa ce poate o așteaptă sau dacă găsește infernul mult prea îndepărtat și nesigur față de iadul pe care ea îl cunoaște...".

Primul reportaj pe care Bogza îl scrie după 23 August este *Pe urmele războiului în Moldova.* Toți marii gazetari ai momentului, de la Baranga la Brunea-Fox sînt pe urmele războiului. Au șansa de a scrie despre un eveniment unic și n-o ratează. Pămîntul este sfîșiat, tranșeele schingiuiesc cîmpiile, cîmpurile minate ucid. Cruzimea cu care Geo Bogza consemnează dezastrele a rămas aceeași. Moartea e prezentă pretutindeni, amprentele ei se găsesc fără dificultate: „Din locul acesta unde patru capete omenești și-au pierdut ochii și părul și carnea, sub lumina soarelui, și n-a mai rămas din ele decît craniul alb, la fel cu bolovanii smulși din zidurile cazematei...".

Marii reporteri care au trecut pe urmele armatelor învingătoare au avut grijă să descompună timpii în care se moare. Atrocitatea a devenit subiect în sine. Nici un ritual nu mai însoțește sfîrșitul omului. *Trupul* a devenit *cadavru,* cadavrul a fost pulverizat, împrăștiat pe pămîntul neprimitor. Moartea nu mai e trecere lină în „altă lume", moartea e risipire a materiei sfîrtecată de explozii. În *Pielea* Curzio Malaparte va presăra șiruri de imagini ale trupului sfîrtecat, strivit, sfîșiat de moarte. O imagerie atroce, de care scriitorul modern părea a se fi despărțit. Din epoca Evului Mediu, cărturarul părea a se feri de autodafeu.

Marile romane ale deceniului al patrulea, *Călătorie la capătul nopții* și, mai ales, *Condiția umană*, în felul lor „reportaje“ geniale, modificaseră felul de a investiga tocmai condiția umană. Reporterii și romancierii revoluției ruse, ai războiului civil spaniol privesc altfel trupul. Trupul nu mai adăpostește nimic, trupul e gol. Poate fi aneantizat. Reporterii, romancierii vor să dea o imagine a *barbariei* și încearcă s-o facă bine. Ustașii care îi aduc lui Ante Pavelici coșuri cu ochi (în reportajul lui Curzio Malaparte), revoluționari arși de vii în cazanele locomotivelor, sînt imagini ale învingătorilor. Imaginile apocaliptice din *Pe urmele războiului în Moldova* încheie un șir de pagini exersate mai de mult : cele ale apocalipsei. În *Moartea lui Iacob Onisia* (1964) scriitorul epiloghează, ca și în *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* (1947) : lumea nouă, lumea începuturilor, începe să devină subiect necesar. În aceste *epiloguri*, tenta tragică e intactă. Superlativele bogziene își vor da, însă, întîlnire spre a slăvi timpurile genezei : apusul înseamnă naștere, amurgul anunță renașterea : *Pe urmele războiului...* se încheie solemn, între luminile timpurilor noi :

„În timpul acesta, spre munți, soarele apunea printre două șiruri de nori, ca printre două armate de zimbri, gata să se încaiere. Culorile înflăcărate ale apusului ridicau într-o apoteoză trecutul acestei provincii, atît de lovită de urgia vremurilor. Dar tractoarele oprite în inima satului păreau și ele niște zimbri, pentru o stemă viitoare a acestei țări, care va renaște.“.

Cartea Oltului, *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* sînt cărțile renașterii. Prima este cartea unui triumf. Viața învinge, rațiunea învinge, omul își trăiește irepresibila vocație a libertății : „În marea alunecare a lumii, oameni, stele și munți curg împreună. Atît de departe poate ajunge mintea omenească în singurătatea marilor ape : mult mai departe decît acolo unde valurile lui vor ajunge vreodată.“. Odată cu *Introducere în reportaj* scriitorul își asuma identitatea de reporter ; de scriitor ; de creator. Acum, dă identitate locurilor cucerite prin scrisul său. Transcrie vocile, limbajul pe care doar el îl poate

recepta : „Așa se aude, foșnetul apelor, în nopțile imense, în nopțile de legendă de la poalele munților Făgăraș. De fiecare dată, ele vorbesc oamenilor despre Libertate, așa cum de la începuturile lumii toate fluviile și toate oceanele lumii le-au vorbit, îndemnîndu-i să o cucerească.“.

Cartea Oltului este scrisă într-o continuă exaltare. Superlativele vin valuri-valuri, acoperind fiecare frază, fiecare peisaj, fiecare colț „de natură“. *Cartea Oltului* este o carte a superlativelor, a hiperbolelor, a tensiunii către un infinit deocamdată realizabil așa : a tensiunii către înălțimile deocamdată așa tangibile : prin șirul de superlative, de hiperbole care redimensionează participarea Călătorului la viața locurilor. „Spuneam, scria Perpessicius în a doua cronică pe care o face cărții în *Lumea* (20 dec. 1945) că d. Geo Bogza nu numai că a citit marile epopei ale Antichității, dar că este el însuși un adevărat homerid, pătruns de duhul marelui cîntăreț.“ Frază importantă, reluată mai mult sau mai puțin explicit de alți comentatori. *Homeridul* a învins „reporterul“. Pe bună dreptate, citind *Cartea Oltului* ai impresia că fiecare peisaj nu-i decît o rampă de lansare către cerul poeților. Nimic nu rămîne în regimul obișnuitului, totul devine *fantastic*. Totul trebuie să părăsească regimul firesc de existență pentru a se încărca de sublim. Rîul dar mai ales Cartea lui îi asigură libertatea. Ca poet este stăpînul și instauratorul noii ordini în Univers. *Norii* *, capitolul al treilea al cărții, este demonstrația libertății absolute a poetului. Scriitorul s-a dezlipit de realitatea brutală a preajmei, are șansa de a fi artist al înălțimilor. O aventură a purificării, a înălțării la cer și a întoarcerii. A dobîndirii formei și a pierderii ei : „Asemeni unor suflete rătăcind pe deasupra lumii în așteptarea întrupării, stropii de apă care vor fi într-o zi Olt rătăcesc peste întinderile ei, alăturîndu-se unii altora și luînd forma mereu schimbătoare a norilor. Adunați de pe toată întinderea...“. Precum tot ce există, norii trebuie să suporte un proces de antropomorfizare. Precum tot ce

---

* O lectură paralelă a capitolului trei al *Cărții Oltului* cu volumul *Norii* de *Petre Creția* (Cartea Rom., 1970) ar putea fi bogată în învățăminte.

Scanned with OKEN Scanner

există, norii trebuie să însceneze istorii ale omului. Mai întîi, ei au amintiri : „Amintirile stropilor de apă în intervalul dintre două existențe, cît rătăcesc liberi pe bolta nemărginită și albastră a cerului, liberi în mod frenetic și absolut, descătușați de toate chipurile lumii la care au luat parte, fac ca memoria colectivă a norilor să fie cea mai veche și mai vastă dintre toate — și prodigioasă în cel mai înalt grad".

Memoria colectivă a norilor sau memoria colectivă a celor ce au fost ? Imaginarul se află la mare cinste în capitolele în care „ieșirea din timp" se sprijină pe dematerializarea nebănuită a împrejurimilor. Sub forma norilor, Oltul curge pe cer și autorul își poate permite *să citească* noul itinerar al rîului. Exaltarea bogziană înseamnă așezarea lumii în fața instanței poetice : „Delirul, pe care oamenii nu-l cunosc decît adus de febră, e starea lor naturală, felul lor obișnuit în care curg odată cu timpul. Din tot ceea ce a fost vreodată pe lume, realitate, sau vis, nimic nu poate întrece recea lor halucinație". *Norii* este microantologia superlativelor, a simbolurilor preferate ale lui Geo Bogza. Privind în sus, poetul poate imagina orice. *Norii* reprezintă lumea bogziană epurată de tot ceea ce-i incidental, efemer, subordonat devenirii zilnice, ordonate, previzibile. Lume către care năzuia în drumurile sale în lumile impure ale adîncului. Următorul capitol, *Furtuna,* lămurește și mai bine sistemul bogzian : tentația elementarului este legată de așezarea sa într-o nouă ordine. Învățăm, odată cu Geo Bogza, să citim altfel natura. El, primul cititor al ei, ne inițiază în tainele lui. Realul trebuie dezgolit de aparențe, *realitatea trebuie surprinsă în intimitatea ei.* Realitatea tulbură simțurile, scoate reporterul din liniștea sa. E mereu halucinantă : „Dar cel mai mult, și mai halucinant, se aud prăpăstiile. Acoperite de întunericul lăsat asupra lumii, cumplitele adîncimi nu se mai văd, însă toată puterea lor de a înspăimînta a devenit sonoră. Așa cum pe vremuri se vedeau, acum se aud : înfricoșetor."

Geo Bogza se află mereu *la început.* Cu el începe lumea, cu el începe literatura. Cu el se nasc peisajele care trebuie „cîntate". *Furtuna* este una dintre temele de

casă ale clasicismului poetic. Bogza scrie cu plăcere teme de casă, supralicitînd la maximum detaliul, supunînd presiunii valurilor de superlative textele-reper ale literaturii consacrate. Scriitorul a intrat el însuși nu numai în ritmurile lumii, maturizîndu-se, ci s-a clasicizat. S-a așezat între temele care îi asigură stabilitate. Lui și întregului său șir de metafore, de hiperbole, de figuri ale exaltării. *Noaptea marilor evocări,* al cincilea capitol al cărții face inventarul obiectelor din coliba păstorilor („mai strîmtă decît o barcă"). În coliba păstorilor, în casele din „țara de piatră" scriitorul va consemna prezența obiectelor. Le dă lor cuvîntul. Lîngă obiecte, simbolurile sale dintotdeauna, verificate într-o lume a începuturilor, își dau întîlnire. Ceea ce se numește cosmicitatea literaturii lui Bogza, este retragerea continuă sub cupola unui tip de fraze : „Tot ceea ce de pe culmi se vede, munții dormind în depărtare, văile pline de o lumină rece, rîurile ce se îndreaptă spre mare, imaginea mărilor înconjurînd pămîntul, și însăși imaginea pămîntului rostogolindu-se în spațiu, totul pare în asemenea nopți, sub poleiala albă a lunii, un vis. Un mare vis.". Sînt cuvintele unui *clasic*.

În *Moartea lui Iacob Onisia,* apărută în *Lumea* în ianuarie 1946, impresionează reluarea imaginilor firmamentului : suspendat între cer și pămînt, închis în funicularul devenit capcană, minerul ar putea contempla cerurile bogziene : imensitățile risipite deasupra, zăpezile de dedesubt alcătuiesc un tablou sublim. Gerurile opresc curgerea lumii, ca și sărbătorile, ca și zăpezile. Căderea lui Iacob Onisia în prăpastia deschisă sub funicularul oprit este un „accident" exemplar. De la destinele colective ale eroilor de altădată Geo Bogza se deplasează către destinul individual. Scriitor, se reflectă în oglinda unui personaj. Personaj capabil de a „coagula" toate contrariile operei sale : cerul și adîncul, firmamentul, prăpăstiile, viața de zi cu zi și cea sărbătorească : Iacob Onisia, suspendat între cer și pămînt, și mai apoi prăbușindu-se. O verticală a înălțării și a căderii intersectată de orizontala întoarcerii acasă.

Scanned with OKEN Scanner

Oameni și cărbuni în Valea Jiului repetă, în linii mari, scenariul din *Țări de piatră, de foc și de pămînt*. Multe lucruri noi nu sînt, decît dacă e să privim detaliile, documentele pe care scriitorul ni le pune în față. Reporterul vrea să ne alfabetizeze, să ne explice ce înseamnă o mină de cărbuni. El e Profesorul, noi stăm și contemplăm peisajul. Pare că întregul reportaj este scris doar pentru a da posibilitate Profetului să se întîlnească cu lumea lui, în zorii epocii noi. Căci Poetul a devenit Profet. *Introducerea...* este în firea scriitorului și pînă acum iubitor de explozii. Trecerea violentă a materiei în alt stadiu de agregare e prin excelență subiect bogzian. Prima pagină nu pare decît altă serie de recapitulări : „Mă aflam, în acele zile neuitate de august, după un mare număr de ani, din nou pe malul mării, cînd omenirea se afla la capătul unui lung șir de emoții și suferințe, se produse un eveniment atît de extraordinar, încît încercările de pînă atunci ale războiului pălîră, iar societății omenești i se deschiseră perspectivele unei ere fantastice, bazate pe dezagregarea materiei.“. Cititorul poate trece, alături de scriitor, printr-un șir de oglinzi paralele : „Dezagregarea materiei e un fenomen spre care imaginația mea se îndreptase întotdeauna cu pasiune.“. Se pregătește o nouă eră, Profetul o anunță și e gata să păsească între oamenii noii lumi pentru a-i anunța : „Vă salut, mineri din Valea Jiului, și vă vestesc că sfîrșitul suferințelor voastre e aproape.“.

Nu e numai reporterul sau poetul, nu e jurnalistul sau scriitorul, e profetul, e magul care știuse. Care fusese alături de „lumea nouă“, care pășise cot la cot cu oamenii ei. Nimic mai simplu pentru Geo Bogza de a cînta *Porțile măreției*, de a scrie *Laudă electrificării*, *Poemul arheologic* sau *Meridiane sovietice*. Vocația sa planetară putea să se desfășoare acum nestingherită. Cosmosul său, lumile sale paradisiace puteau să coboare pe pămînt. Lumile infernale ale lui Geo Bogza dispar, ele aparțin trecutelor orînduiri. Rămîne doar cîntarea profetică a lumii noi, rămîn tărîmurile paradisiace al căror ceremonial îl conduce el, Scriitorul. Maestru de ceremonii al unei epoci a literaturii, Geo Bogza va participa la fiecare dintre evenimentele literaturii noi cu o ce-

Scanned with OKEN Scanner

remonie literară în care își fac loc, din ce în ce mai des, amintirile. Șirurile de superlative, funcționale în literatura sa mai veche, aparțin de data aceasta doar ceremonialului prin care Majestatea sa Scriitorul ia în stăpînire teritoriile sale.

Mai mult decît toți ceilalți confrați ai săi, decît ceilalți colegi de generație, Geo Bogza este omul epocii. În deceniul al șaselea al literaturii române el va patrona aproape toate sărbătorile. Prezența sa puternică atrage atenția. Scrisul său dă soluții tuturor jurnaliștilor epocii, care găsesc aici justificare pentru stilul exaltat, pentru grandilocvența care e prezentă mai peste tot în scrisul epocii. Bogza pare cîntărețul cel mai de seamă *al noilor realități*, într-o proză în care marile succese aparțineau autorilor care încă nu ajunseseră, cu eroii lor, în lumea nouă. Genul îi permitea prezența alături de fiecare dintre eroii lumii noi.

Geo Bogza nu face însă risipă de farmecul prezenței sale. El scrie rar, puțin, cu măsură și tact. Urmașii săi vor devaloriza rapid un stil, el îl are în grijă. Ieșirea sa în *realitatea imediată* se face acum doar însoțită de tot ceremonialul de rigoare. Geo Bogza va avea cultul scriitorului și va ști, ca nimeni, să-l întrețină.

După ciudatele ezitări ale deceniului al șaselea, în care Geo Bogza, scriitor la modă, va participa la fiecare banchet oficial al literaturii cu o *cuvîntare* bine adusă din condei, el devine purtător de cuvînt al unei ginte agitate.

Volumul *Paznic de far* (1974) adună tabletele publicate de Geo Bogza șapte ani în șir, în *Contemporanul*. Cine crede că *Paznic de far* poate ajuta doar la rememorarea fericitelor întîlniri de altădată, precum un album sentimental, se înșeală. *Paznic de far* este o carte unitară, de la un capăt la celălalt, o confesiune și un monolog despre Adevăr, Demnitate, Cultură.

Cercetătorii vor trebui, pe viitor, să analizeze, în opera lui Geo Bogza, semnificația *Cărții*. *Cartea* reprezintă, deci,

Scanned with OKEN Scanner

o inițiere în viața secretă a unei lumi. *Cartea Oltului* nu se numea așa tocmai pentru a da greutate unei întemeieri ce, dincolo de natură, accentua ideea de greutate a cuvîntului scris. *Întemeierea* unei cărți la Geo Bogza e quasi magică, intrarea ei în cultură un anume fast : există, deci, o naștere a ei, asemănătoare nașterii unei ființe. Cel mai prețios comentariu e însă tocmai „*Biologia literară*“ ce prefațează volumul *Paznic de far* :

„Cu cinci, cu patru, cu trei, și chiar cu doi ani în urmă,

ideea de a strînge într-un volum textele pe care, între timp, le publicasem în *Contemporanul,*

fără să procedez la o severă selecție, cum am procedat și cu alte cărți ale mele, spre a nu include decît ceea ce se cuvine să fie inclus între coperțile unui volum,

mi s-ar fi părut o inadmisibilă abatere de la principiile după care m-am călăuzit întotdeauna.

Iar ideea de a tipări, în același volum, versuri și pagini de proză, oricîtă poezie ar fi conținut acestea din urmă, mi-ar fi apărut mai mult decît bizară.“

Iată alt obiect de *studiu :* acela al *scrisului* la

„că sînt un jurnal, sau o foaie de temperatură a spiritului meu, de-a lungul unei întregi epoci, căreia îi devin oglindă,

cu paginile lor de un nereținut lirism, urmate de altele în mod evident pamfletare,

cu texte a căror solemnitate face să răsune bolțile unei imaginare catedrale, după care urmează doar cîteva rînduri din care țîșnește zeflemeaua,

cu temele majore ale conștiinței mele sau cu ceea ce, la un moment dat, mi-a căzut întîmplător sub condei,

și chiar cu desenele lor de o incredibilă stîngăcie,

încît,

orice selecție m-aș fi străduit să fac, în afară de înlăturarea unor fraze de prisos,

aș fi ciuntit ceva din alcătuirea unei ființe vii, pe care

aproape fără să-mi dau seama,

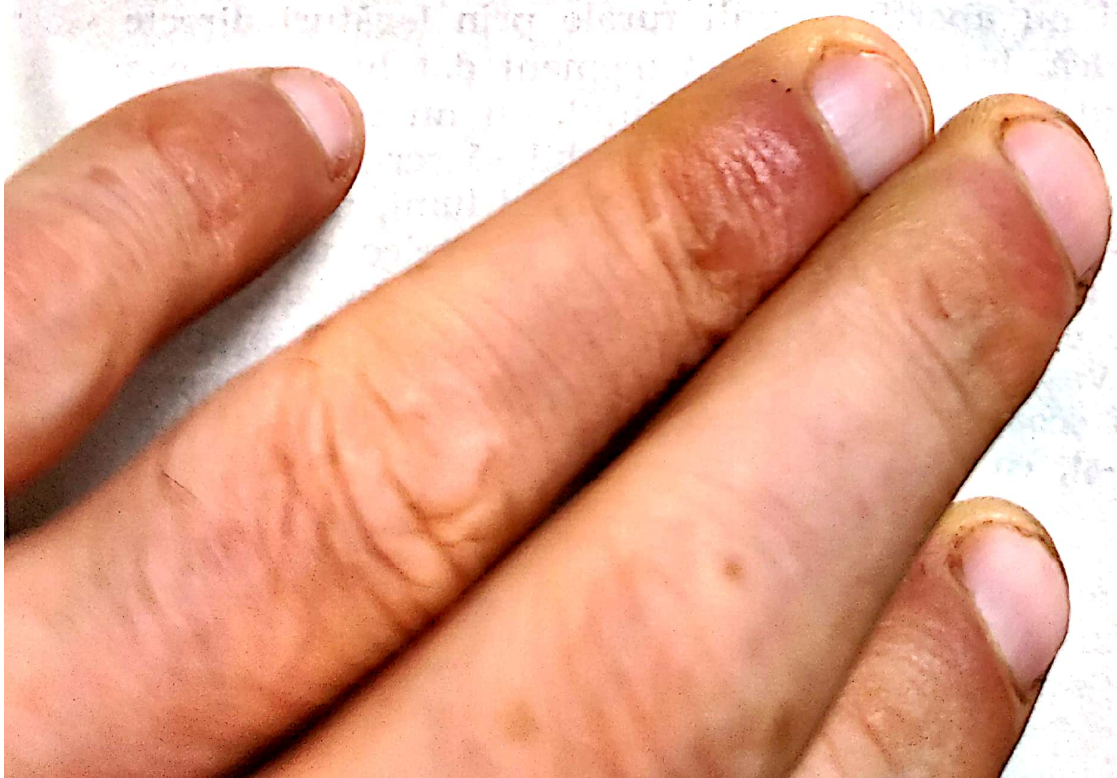
așa cum se întîmplă ori de cîte ori intră în joc legile necunoscute ale vieții,

Scanned with OKEN Scanner

am adus-o pe lume în alcătuirea vie a ființei mele.

Aceasta e cartea care, timp de șapte ani, s-a zămislit din veghea și străduința mea,
și căreia, potrivit cu chipul ei și al meu, îi dau acum un nume."

Versetele ne trimit, din nou, la Whitman. Documente ale unei epoci, ele devin *documentele unei confesiuni.* Lungul și tulburătorul monolog al scriitorului, ritmat de evenimente, aniversări, dialoguri, elogii, stratificate de parabole și alegorii, poartă în el semnul unei vieți trăite patetic. „Dacă în literatura propriu-zisă, memorialistică ori de ficțiune, ar fi avut concurenți, în reportaj... el a rămas nu numai neîntrecut, dar și inimitabil", scrie Al. Piru în *Panorama deceniului literar românesc 1940 — 1950.*". Paradoxal dar așa este. Șirul de imitatori, bogzienii deceniului al șaselea demonstrează că scriitorul e inimitabil, fără rival, creator al unui gen literar dar și al unui stil de a exista în cultură.



Scanned with OKEN Scanner

Laurenţiu Fulga

Vînat de recenzenţi cu o plăcută insistenţă (într-o declaraţie scriitorul enumera 28 de critici ce au consacrat articole *Straniului Paradis* — ediţia 1975 ; pentru *Salvaţi sufletele noastre*, ed. I. ar fi putut enumera vreo 36 de comentatori), Laurenţiu Fulga rămîne încă un scriitor rău comentat. Refuzul scriitorului de a vorbi despre sine boicotau şansele istoricului literar ordonat, obişnuit să grupeze idei, confesiuni, poziţii teoretice ; alegorismul insistent îl îndepărtează pe comparatistul ambiţios, înclinat să opereze necesarele trimiteri în cadrul literar. O surpriză este interviul acordat *Luceafărului* din 7 aug. 1976, interviu pe care n-ar fi lipsit de interes să-l recitim pe îndelete. Scriitorul se naşte la ţară, îşi trăieşte copilăria la ţară, într-un sat dinspre marginea de apus a Bărăganului. („Peisajul n-are nimic fabulos, în afară, poate, de acele zări fără vamă ale cîmpiei, care *te pun în contact nemijlocit cu infinitul*“, — s.n.). Tatăl fusese împroprietărit „pentru sîngele vărsat la Mărăşeşti“. Scriitorul nu aparţine lumii rurale prin legături directe (... „Fiindcă, luîndu-mi la un moment dat lumea în cap şi pornind să-mi întîlnesc destinul, eu nu lumea rurală am luat-o cu mine — sunt incapabil să scriu despre ţărani — ci mitologia şi misterele acelei lumi, pe care totdeauna le-am transferat în conştiinţe intelectuale dintre cele mai puţin comode“), ci prin înrudiri *esenţiale*. Similitudinile cu alt mare creator de alegorii ale literaturii noastre, Vasile Voiculescu, sînt izbitoare. Viitorul general va urma şcoala militară, din care va evada cu energie, alegîndu-şi, ca loc de acţiune, Bucureştii („Iar în dimi-

Scanned with OKEN Scanner

neața zilei următoare mă aflam la București, la ieșirea din Gara de Nord față în față cu orașul, eu sau el, ori aveam să-l cuceresc, ori aveam să pier, cale de mijloc nu exista"). Sigur că aceste rînduri nu sînt neobișnuite pentru cei ce practică istoria literaturii : nouă ni se par a fi foarte semnificative, pentru proveniența și condiția majorității scriitorilor tineri din anii '30—'40. De la Zaharia Stancu la Marin Preda, de la George Macovescu la Ion Vlasiu sau Eusebiu Camilar, foarte mulți, prea mulți scriitori români din deceniile patru și cinci, puteau afirma (excepțiile subliniază legea) : „Tot ce vă mai spun e că, de-a lungul anilor de studenție, pentru a nu mă da bătut înainte de vreme, am fost, pe rînd, corector de noapte la un mare cotidian și lucrător necalificat la Fabrica de chibrituri, hamal în Gara de Nord și descărcător de vagoane în Gara Filaret, am dormit prin ganguri și am cunoscut foamea, am fost umilit ca om și respins ca scriitor, am ars deci și-n viața cotidiană, mi-am ars destule manuscrise care nu primeau audiența nimănui. De aceea, poate, știu ce înseamnă a cere fără să ți se dea, așa am învățat să mă ridic în picioare în fața oricui de-o seamă cu același destin literar". Școala scriitorului român, cel din epoca respectivă, are cursuri înalte, și „studiile" nu pot fi uitate. O „educație literară" de un anume tip îl califică pe scriitor pentru înțelegerea, la modul superlativ, a condiției breslei. Făcînd gazetărie și mizerie, mizerie și gazetărie, gazetărie și hamalîc de diverse spețe, scriitorul român va vorbi, în opera sa viitoare, despre epoca educației sale sentimentale : în cazul lui Laurențiu Fulga, totul este pus în ecuații intelectuale, în alegorii (cîteva din declarațiile respectivului interviu pot fi descoperite în *Moartea lui Orfeu),* în dialoguri simbolice. Această generație, educată de o violentă mizerie, va fi generația care va alimenta, cu masive opere, uneori cu mari opere, literatura deceniului șase. O generație „superstițioasă" în felul ei. vehiculînd nu o dată metafore (dar nu numai) ca „destin". „predestinare" ș.a.m.d. O școală literară în esență lirică (neoromantică), construindu-și cu insistență un mit : *Scriitorul :* În jurul acestui mit, creatorul își grupează celelalte mituri ale sale.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă ne-am opri aici, am minimaliza meritele unei generații ce a contribuit la propulsarea unor adevăruri : o generație care a știut să respecte, cu adîncă fervoare, literatura. În cadrul acelorași mari, formidabile ambiții, se integrează în cazul lui Laurențiu Fulga, divulgat, mai întîi, de o structură intelectuală : „Am optat pentru principal Estetica, secundar Istoria Filosofiei. Disciplinele, amîndouă, le socoteam pietre unghiulare pentru cultura mea în formare. Ca să mă cunosc pe mine, devenea obligatoriu să cunosc mai întîi tot ce se cuprindea în gîndirea universală. Ca să dezleg tainele actului de creație, trebuia mai întîi să-i descopăr legitățile specifice și să mă înscriu exact în categoria estetică proprie structurii mele. Iată de ce, mai aproape sufletește, mi-au fost, deopotrivă, Tudor Vianu și Mircea Florian. Firește, frecvența nefiind sancționată, puteam să trec de la un curs la altul după pofta inimii și să-l audiez pe oricare dintre cei mai mari ai timpului. *Nu pierdeți din vedere că, asemeni întregii mele generații, am avut privilegiul de a fi existat, chiar și pentru o oră, în același spațiu de comunicare cu Nicolae Iorga, Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, Ion Petrovici, Anton Dumitriu, Mircea Eliade,* (s.n.) La sfîrșit, după ora fiecăruia în parte, ieșeai din amfiteatru zdrobit, personalitatea ta orgolioasă și anarhică nu mai reușea să scape cîmpului magnetic de influență al unuia sau altuia, erai nevoit să accepți că nemurirea poate să capete și chip de om.“.

Opera viitoare se va structura în numele unei solidarități cu *destinul* scriitorului, dar și al cărturarului : căci, desigur, scriitorul va rămîne contemporanul acestor mari bărbați, privind, mereu cu admirație, valorile culturii. Această solidaritate îl va face pe scriitor să promoveze o viziune nu eroică, ci dez-eroizantă a războiului. Pateticele arderi din *Straniul Paradis* vor reprezenta opțiunea pentru un mit ce, în opera poetului, nu va fi de nimic învins : acela al Iubirii.

Nuvelele din *Straniul Paradis* au devenit un punct de reper în evoluția literaturii fantastice românești și au

fost citate ca atare, de atîtea ori, în notele bilanțiere de sezon sau de doctorat literar, încît doar ultima ediție a cărții mai poate demonstra că ele, aceste nuvele, aparțin literaturii vii, adevărate, și nu climatului omagial-primăvăratic ce adie textele iluștrilor noștri contemporani. Literaturii vii și nu inventarelor birocratice : carte apărută în anii războiului, carte aparținînd, prin strania ei biografie (și cărțile își au destinul lor) anilor războiului, într-o măsură mult mai mare decît s-ar putea bănui, ea dezvăluie, într-un limbaj ce poate fi înțeles mai ales de către inițiat, drama unei umanități sfîșiate de interdicții despotice, a unei generații de intelectuali și artiști siluite de o necruțătoare, ucigătoare invitație la abdicare. *Straniul paradis* este o carte a evadărilor. Unde se poate evada, cum se poate proteja sensibilitatea umană, cum poate rezista, ea, în fața agresiunii barbariei, a invaziei monștrilor ? Ce îl poate salva pe om din atrocitatea lumii în care trăiește ?

Sînt întrebări ce au *obsedat* scriitorii unei epoci. Și aceste obsesii au devenit, pentru unii dintre ei, cadrul unui program literar. Un program literar complex, avînd în centrul lui *existența umană,* orizontul ontic, primordialul. Unii dintre aceștia au evoluat în datele unei literaturi pentru care reflecția reprezenta principalul mijloc de afirmare a literarității. *Mai exact,* al *voinței literare*. Alții au apelat la limbajul mîturilor : a celor consacrate de istoria literară.

Laurențiu Fulga face parte din ultima categorie. El este *literatul* prin excelență și intrarea sa în literatură subliniază, și încă cu cîtă violență (vezi cuvîntul introductiv, *Confesiune la prima carte)* condiția de excepție a scriitorului.

Alegoria centrală a cărții este indicată de titlu. Iubirea nepămîntesc de puternică, regizată de dincolo de fire, ar recupera, fie și pentru un timp infim, adevărul *uman.* Și concluzia : miracolul iubirii nu poate înfrunta realitatea brutală a unei lumi care nu mai crede în nimic. Izgonirea din paradis este leit-motivul tuturor nuvelelor : izgonirea într-o lume a cărei realitate imediat cognoscibilă este aceea a morții.

Am putea observa că aproape toți eroii (cei înscriși pe orbita miracolului erotic) sînt artiști, ființe a căror alcătuire presimte puritatea absolută : orgolioasa lor însingurare mai păstrează adevăratele valori transmise din veac, ale umanității.

Mai mult decît ar bănui-o cei ce caută în *Straniul paradis* doar coordonatele fantasticului, cartea aceasta se naște din zbaterile unei generații literare, prea împrăștiată azi de timp ori de vremuri, pentru a-i regăsi adevărata identitate. Urmele unor motive comune pot fi descoperite tocmai în poeziile (și în atitudinea literară) a celor ce vin *după* Laurențiu Fulga. Este o generație ce propune, din nou, atitudini și simboluri romantice. Este un limbaj al afirmăriii rezistenței scriitoricești, în care orgoliul, nu o dată, reprezintă începutul și sfîrșitul unui program de rezistență. O boemă literară, cu trăsături bine definite și cu individualități literare puternice alimentează mitul (polemic, în acei ani) predestinării literare. Grandoarea și superbia creatorului cresc direct proporțional cu presiunile unei societăți disprețuitoare față de munca sa.

Cuvîntul introductiv al lui Laurențiu Fulga este semnificativ în această privință. În el vorbește *Creatorul*. *Cartea* s-a despărțit de el, a devenit *ființă*, organism autonom, stăpîn al unor puteri oculte, capabile să se răzvrătească împotriva lui. A dobîndit sacralitate prin „secretele fundamentale“ pe care le dezvăluie. Se schițează chiar un program prin care autorul vrea să sublinieze valoarea gnoseologică a demersului său literar : „Din structura unor astfel de oameni (oameni obișnuiți, n.n.), oferindu-mă însumi cel mai tragic exemplu, eu n-am reținut decît aparențele fizice și condiția lor de victime. Fiindcă e multă vreme de cînd am înțeles că pe dedesubtul istoriei cotidiene, domestice a lumii, ca un dublu perfect al acesteia, figurează o altă istorie, suprasensibilă și bizară, care ne aparține de la geneză și-n care ne refugiem cu nemăsurată voluptate, ca spre un liman salvator, dar ale cărei certitudini și miracole ne e dat să le cunoaștem numai în ceasurile mari ale vieții“. Întreaga prefață ar merita să fie transcrisă atît pentru patetismul confesiunii cît și pentru fanatismul credinței în cuvîntul

scris. Divulgarea intenţiilor, mărturisirea, ce ar părea că detaliază, punct cu punct, obiectivele autorului, schiţează, în amănunt, drumurile evadării. Şi armătura romantică a arhitectonicii, în care locul central îi revine dublului.

S-ar putea vorbi, lîngă această carte, despre iluminare şi iniţiere, despre modele literare şi mitologice, despre eros şi thanatos, şi despre multe altele ce ar scoate în evidenţă locul pe care ea îl ocupă în cadrul prozei româneşti moderne. Mai cu insistenţă însă, credem, s-ar putea releva dimensiunea ei eminesciană. *Sărmanul Dionis* şi, mai ales, *Cezara,* pot oferi prilej de fructuoase comparaţii cercetătorului. *Straniul paradis* este o carte febrilă, în care *tragicul* se întemeiază, fără putinţă de a fi confundat, ca dimensiune a condiţiei umane. Semnele epocii îşi pun amprenta pe această carte, document unic al unei generaţii literare. Şi carte fundamentală a unei cariere literare : căci toată opera lui Laurenţiu Fulga e scrisă sub semnul ei.

În 1956 scriitorul publică primul volum al unei anunţate trilogii, *Eroica.* Volumul se cheamă *Oameni fără glorie;* şi critica, ocupîndu-se mai tîrziu de el, l-a numit după titlul de pe prima copertă ; aşa se face că Laurenţiu Fulga figurează în toate catastifele critico-istorico-literare cu un roman inexistent : *Eroica.* Proiectata trilogie urma să cuprindă un al doilea volum, *Steaua bunei speranţe,* şi să se încheie, în fine, cu *Apoteoză.*

Cel de al doilea volum a apărut în 1964, la al treilea scriitorul renunţînd. Sau cel puţin se pare că a renunţat, fiindcă următoarele romane *(Alexandra şi Infernul,* 1966 şi *Moartea lui Orfeu,* 1970) îl găsesc pe autor preocupat de alte probleme decît acelea anunţate în primele cărţi ale trilogiei.

Eroica trebuia să fie o *frescă* a războiului, o *monografie* a participării româneşti la cel de al doilea război mondial. În epocă, de altfel, *fresca* devenise o obsesie a criticii literare şi a romancierilor.

Cele două volume (apărute) ale trilogiei se conformează (nici nu se putea altfel), în această direcţie, reţetei. Există în ele şi eroii pozitivi-pozitivi, şi cei nega-

Scanned with OKEN Scanner

tivi-negativi, deci eroii schematici ce pot fi întîlniți într-o seamă de cărți ale deceniului șase. Dar romanele trăiesc și dincolo de ei. E drept, de asemenea, că *Mitrea Cocor* și *Negura* ridicaseră cota „literaturii de război", și indicaseră canoanele ei. Dar *Oameni fără glorie* iese, în cele mai bune pagini, din canoanele literaturii de război a momentului. Criticul poate extrage admirabilele pagini documentare, precum poate sublinia calitatea atmosferei. Participant la tragedia de la Cotul Donului, Laurențiu Fulga scrie în *Oameni fără glorie* romanul ei și documentarul ei. Erou este, așa cum a arătat critica, *armata*, dar personajul preferat al autorului este sublocotenentul Ștefan Corbu. Fără greutate, cred, criticul poate *sublinia*, lăsînd la o parte alte pagini ale romanului, calitatea personajului. *Steaua bunei speranțe* este romanul lagărului și al decantării conștiințelor. După ce *Oameni fără glorie* își propunea imaginea monografică a unei înfrîngeri, a doua parte a trilogiei devine monografia unui lagăr. O seamă de personaje dispar, apar altele, dezbaterile intime ale eroilor interesîndu-l pe autor, și nu nomenclatorul internaților. Înregistrarea e panoramică, acțiune nu există (sau aproape nu există), există însă multe pagini de analiză psihologică, pagini ale situațiilor limită, etc. Lagărul lui Laurențiu Fulga e un lagăr de ofițeri, deci de intelectuali și de „profesioniști" ai războiului, așa că, nu o dată, eșafodajul dramelor de conștiință e perfect justificat. Literatura cîmpurilor concentraționare, cu care secolul XX ne-a obișnuit atît de mult, își anexează, prin romanul lui Laurențiu Fulga, încă un titlu.

Accentul individual al cărții lui Laurențiu Fulga e dat de „steaua bunei speranțe", de perspectiva regenerării morale. Un comisar care se cheamă Toma Moldoveanu, împreună cu soția sa, ar fi medicii pasionați ai conștiințelor rănite ale prizonierilor. Ioana este chiar medic, ea simbolizînd, pentru prizonieri, „steaua bunei speranțe". Personaj și alegorie, Ioana face cuplu cu Ștefan Corbu, cel cunoscut din primul volum. Iluzoriu cuplu, femeia fiind, pentru erou, ca în toate romanele lui Laurențiu Fulga, mai întîi iluzie, proiecție a conștiinței traumatizate. Interesant ar fi acest Ștefan Corbu, intelectual din

Scanned with OKEN Scanner

specia celor care văd idei, dar și gidian, stăpînit de „demența actului gratuit", de obsesia pierderii individualității. Fascinanta lui dragoste (cea pentru Ioana) naște gesturi disperate, orgoliul, atitudini riscante.

Terminată, *Eroica* ar fi fost unul dintre cele mai întinse romane românești. Cele două volume apărute se numără printre cele mai ample opere epice ale literaturii de azi. Dar, recunoscînd calitatea exemplară a documentarului, tensiunea înaltă a multor pagini, finețea analitică a altora, ne apare evident faptul că Laurențiu Fulga n-are vocația invenției epice, a construcțiilor întinse. Romanele „excelează" în lungimi, în discuții interminabile ; retrospecțiile (rememorările prizonierilor) aglomerează clișeele cunoscute. Biografii din *Oameni fără glorie* apar retușate în *Steaua bunei speranțe*, biografiile altor eroi se suprapun. Dragostea „civilă" dintre Corbu și Oxana *(Oameni fără glorie)* devine, pentru *Steaua bunei speranțe*, dragostea dintre Toma Moldoveanu și Ioana. Se gesticulează mult și patetic, se dialoghează în fraze stereotipe. Cele două romane par mai mult rodul unei uriașe ambiții de a depune mărturie despre război. Totul e uriaș, gigant, plin de interes în mare, suferind în planul unei minime finisări. Următoarele cărți, cărțile de prestanță ale lui Laurențiu Fulga, se sprijină pe această arborescență epică. Eposul se stilizează și se abstractizează, limbajul alegoric se limpezește.

Romanul următor al lui Laurențiu Fulga, *Alexandra și Infernul*, se naște din întîlnirea fertilă a atmosferei din *Eroica* și mitologia (ori alegorismul) *Straniului Paradis*.

Tot o mitologie (o să nuanțăm termenul) a iubirii ar putea fi socotită și *Alexandra și Infernul*. Cu deosebirea că în locul schemei biblice din prima carte (Adam — Eva — izgonirea din paradis) apare războiul. „Cristosul" anului 1944 (chiar în primul capitol) este un dezertor care, condamnat la moarte, încearcă să fugă cu stîlpul la care a fost țintuit („între haita jandarmilor și acel Cristos al anului 1944 s-a interpus locotenentul Halmez", pag. 39).

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea revine semnificativ în final. Spațiul catalizator al reacțiilor era, în cartea de debut, paradisul (un paradis profan al dragostei împlinite). Spațiu încărcat de presimțirea *izgonirii*. Spațiu nedefinit, fiindcă el nu există decît raportat la Adam și Eva, eroul și domnișoara Ruth. Eroul și Sonia Luiceva. Un erou fără nume și o femeie care, păcătuind, și-a apropriat condiția umană. Adică au dobîndit o biografie. Spațiul din ultimul roman e infernul. Și infernul secolului XX e războiul. Emanciparea se face prin dragoste. Prin aceeași dragoste halucinantă și halucinată prezentă în celelalte cărți. Prin aceeași dragoste care e începutul și sfîrșitul tuturor lucrurilor, în cărțile lui Laurențiu Fulga.

Cartea e „roman" doar în accepția largă a cuvîntului, așa cum ar fi putut fi roman, în cazul unei organizări a discursului epic, și *Straniul paradis*. Fiecare capitol are alt erou, îndrăgostit de aceeași Alexandră, de alta și de aceeași simultan. Fiecare început de capitol lasă impresia reluării unui capitol anterior. Efectul e memorabil, autorul sugerînd astfel drama personajelor legate de aceeași *biografie esențială*. Ca în legănarea valurilor, mișcarea se face pe verticală și nu prin deplasări laterale, așa cum s-ar părea. Sau : desfășurarea cărții nu se realizează prin fabulație, prin povestire, ci prin monolog interior, metaforă, simbol. Sînt, ca și în cărțile precedente, foarte multe monologuri interioare în *Alexandra și Infernul*. Lirice, nesfîrșite, netulburate de punctuație, ele constituie contraponderea infernului. Salvarea din infern, speranța.

Alexandra și Infernul e o carte bîntuită de întrebări, dar nu numai de întrebările implicite ale fiecărei cărți, ci de întrebări care fac parte din monolog : „— Cum te cheamă — Alexandra — Ce rost ai pe lume ? De unde vii ? Cine ești ? întrebări fundamentale, topite în monologurile eroilor. Discuții, nesfîrșite discuții (nu o dată retorice), înșiruiri de banalități — să întrebuințăm cuvîntul — rostite febril („— Jură ! — Jur pe apele Styxului că te iubesc. — Că mă vei iubi toată viața. Că te voi iubi toată viața. — Numai pe mine ! — Numai pe tine !"). Spuse în fața posibilei morți (eroul reface mental discuția cu un revolver îndreptat asupra-i), semnifica-

ţiile acestor banalităţi se înmulţesc ; ele alcătuiesc însuşi „mitul". În obsesia personajului de pe front, dragostea e retrăită cu lipsa de complicaţii cu care este trăită în mit. E un sentiment linear, absolut. E un sentiment-şoc, fără început şi sfîrşit. În mijlocul infernului războiului, şi văzută din mijlocul lui, dragostea e perspectiva fantastică a realităţii. (prezenţa intuită — de erou — a Alexandrei în linia frontului îi prilejuieşte autorului pagini admirabile). E catarsisul.

Hărţuiţi de dezordinea instinctelor, oamenii nu ajung la condiţia lor umană decît prin intermediul acestei iubiri fără sfîrşit, prin intermediul Alexandrei : „NUMELE şi PRONUMELE : Nu ştiu. PROFESIUNEA şi DOMICILIUL ACTUAL : Nu ştiu. NUMELE TATĂLUI : Nu ştiu." Fără identitate, eroul îşi reface biografia în faţa amintirii iubirii unice.

N-am afirma că „romanul de război" prezent în *Alexandra şi Infernul* ar fi pe planul doi. Nu, el e elementul principal în demonstraţie. Războiul e coşmarul eroului. Războiul e elementul care distruge, sfărîmă sau tinde să sfărîme ceea ce se numeşte sentiment uman. Războiul creează eroului obsesia paradisului (prin amintirile personajelor) şi conştiinţa infernului. Universul e halucinat de puritate şi de murdărie ; dar în numele iubirii, infernul e mereu depăşit, sfidat, înfruntat. Erotica romanului este tulbure. Înnebunit de abstinenţă, eroul trece printr-un oraş proaspăt ocupat. Urbea stă sub semnul rutului ; el e pe punctul de a se încadra şi el dezmăţului. Dar îşi aminteşte de Alexandra. Şi rezistă.

Sînt multe scene de război care se reţin. Oamenii sfîrtecaţi de obuze, treceri prin baraje de artilerie, aşteptarea atacului. Sînt, pe alocuri, dezbateri despre laşitate, despre curaj, făcute cu capacitate de analiză ; scriitorul dă impresia lucrului trăit, şi aceasta nu e puţin. Dar *Alexandra şi Infernul* nu e atît un roman de război cît un roman al *obsesiei războiului*. Cu sau fără voia lor, de cele mai multe ori, romanele de război devin, firesc, parţial, jurnale de front, consemnează bătălii. *Eroica* era un roman de război. Personajele-ostaşi (de fapt, unul singur în diverse ipostaze) din *Alexandra şi Infernul* vor să-şi recompună o biografie civilă. În cele mai multe ca-

Scanned with OKEN Scanner

pitole, peisajul frontului e refăcut parcă prin intermediul unei viziuni onirice. În capitolul final (schematic), Alexandra nu mai e o amintire, ci o fetiță pe care doi răniți ai armatelor dușmane încearcă să o salveze. Ieșită din mitologia aceasta a iubirii, Alexandra a devenit simbolul viitorului. Departe de convenționalism, imaginea e edificatoare.

Nu aș putea spune pînă unde înșurubările de planuri paralele asigură romanului o închegare desăvîrșită. Se pare că aceste planuri mereu paralele obosesc, iar în momentul în care scriitorul încearcă să facă un tablou strict realist al evenimentelor, calitatea cărții scade. Digresiunile despre activitatea comuniștilor în ilegalitate sau despre eroismul în lupta pentru eliberarea Transilvaniei coboară tensiunea cărții, umanitarismul autorului devenind lacrimogen.

Apărută în 1968, nuvela *Doamna străină* poate fi anexată, fără prejudecăți, *Alexandrei*... Eroii sînt soldați care, mobilizați pe front în preajma Anului Nou (Anul Nou e o constantă — alegorică ? — a prozei lui Laurențiu Fulga), zăresc o femeie în roșu. Exacte sînt observațiile pe care G. Dimisianu (*Prozatori de azi*, Cartea Românească, 1970, p. 138—39) le face pe marginea nuvelei :

„Narațiunea dorește, deci, să înfăptuiască transcrierea unei psihoze, să descrie clipe de spasm moral declanșat de presimțirea morții în sufletele unor indivizi angoasați. Teren pentru observație psihologică, pe care însă autorul se abține să o întreprindă, toată acțiunea sa concentrîndu-se în sporirea, cu fiecare capitol, a elementului de tensiune și enigmă. (...) Străbatem un peisaj de umbre, culori și reliefuri, apăsător, pîndiți din toate părțile de spectre rău prevestitoare, un cerc infernal...“

Sumbrele culori și reliefuri, spectrele rău prevestitoare prefațează *Moartea lui Orfeu* ; dar sînt necesare recapitulări pentru a înțelege contextul exact al acestei cărți.

Întreaga evoluție de prozator a lui Laurențiu Fulga, de la *Straniul Paradis* pînă la *Salvați sufletele noastre*, a fost una de perfecționare a mijloacelor înlăuntrul unei unice teme. În afara capitolelor de conjunctură din *Oa-*

meni fără glorie și *Steaua bunei speranțe*, literatura lui Laurențiu Fulga are ca unică temă obsesia morții. Între haos și speranță, romanele ar fi, în ceea ce au ele mai trainic, monologuri ample despre teama de moarte. Iată de ce proiectata trilogie *Eroica* nu a putut fi împlinită cu o a treia carte care, printr-un crez optimist, să încununeze tripticul. Personajele viabile ale lui Laurențiu Fulga n-au avut și nu au nimic „eroic" într-însele, și am îndrăzni să afirmăm că nimic nu le este mai străin decît „eroismul" și „eroicul". (De altfel, *personaje* în sensul balzacian, deci consacrat, al termenului, nu există nici în *Alexandra și Infernul* și nici în *Doamna străină*.) În locul înaltului zbor al abdicării de la condiția individuală, al sacrificiului dezinteresat, conștient și senin, în numele unui crez, al unei idei (există și pagini de acest gen, dar ele poartă prea evident semnul confecției ca să le dăm atenție), vom găsi în opera lui Laurențiu Fulga un drum cu sens unic : acela care coboară în infernul condiției umane. Starea fundamentală a eroului este *coșmarul :* în fața morții, viața se crispează, amintirea e terifiantă și ucigătoare. Între imn și imprecație, afirmație patetică și negație, lumea se alcătuiește ca *personaj*, în care celălalt, *femeia*, se definește ca principiul suprem al existenței, speranță și țel. Ea e o viziune alegorică, și cărțile se organizează ca un poem, în jurul ei. Legată de aceste premize, literatura lui Laurențiu Fulga, împovărată de mari cantități de moloz în epoca *Oamenilor fără glorie*, aspiră, în ultimele romane, spre un sunet pur și, după părerea noastră, îl realizează. O tehnică literară deosebită se leagă de realizarea acestor cărți și, în afara oricărei „experiențe", Laurențiu Fulga găsește formule inedite pentru romanele sale.

Ani în șir, protocolarul, ceremoniosul Laurențiu Fulga a fost un „izolat", construindu-și izolarea aceasta neobișnuită prin refuzul oricărui comentariu adiacent operei. Născută din cataclisme interioare, literatura rămînea o formă unică de comunicare, prea apropiată sieși ca să admită intrusiunea „dialogului" în viața ei. Cu înaintarea operei în lume, *Straniul Paradis*, al începuturilor, experiență literară, stîrnire a Eriniilor, devine un *stra-*

Scanned with OKEN Scanner

niu infern, o fugă din fața demonilor. Adică o experiență existențială.

Nici Kafka, nici Grillet, nici alții nu pot sluji, eficient, ca termen de comparație pentru tehnica literară din ultimele sale romane. Raportările acestea (s-au făcut) indică piste false de cercetare. Pentru obișnuitul formulelor consacrate ale prozei, cărțile lui Laurențiu Fulga sînt o îngemănare de noutate și de vetust, de descoperire surprinzătoare și de încadrare în tiparele obișnuite ale prozei. Patetisme aparent facile (și chiar facile) lîngă viziuni fantastice, alegorii curente lîngă viziuni alegorice, erotică convențională lîngă iubire sublimă, exclamație facilă lîngă subtilități exclamative, sînt alăturările curente ale prozei din *Moartea lui Orfeu*, *Fascinația*, *Salvați sufletele noastre*. Repere nu sînt, hărți teoretice pentru uzul criticului (tradiție balzaciană, dostoievskiană, proustiană, etc., etc.) nu există. Lectura îl surprinde pe Laurențiu Fulga redescoperind, într-un efort și o tensiune pe care n-o au mulți dintre cei ce scriu proză azi, și roata, și racheta.

În calendarul sfinților și martirilor prozei, Laurențiu Fulga nu se închină nici unuia. Formal vorbind, el reia totul de la capăt, într-o cursă de unul singur, în care trebuie inventat totul. Indiferent față de experimente, mereu în contratimp cu literatura „la modă", scriitorul se cere a fi mereu redescoperit. Simplist privind lucrurile, cărțile acestea reprezintă (repetăm) o confesiune a unui erou unic. Acestuia Diavolul (*Moartea lui Orfeu*, p. 67) îi declară : „Îți cunosc intransigențele și ostilitatea ca și concesiile și umilitatea, le-ai folosit de-a valma toată viața, ești cel mai straniu amestec de servituți disperate și revolte înăbușite în sînge. Nici o revoltă dusă pînă la capăt, și pe toate singur ți le-ai înăbușit."

E o mănușă aruncată înapoi. În *Moartea lui Orfeu* nu eroul, sculptorul, semnează pactul cu diavolul, ci ea, eroina care a murit. Pactul ei cerea dragostea eroului. Nu artistul semnează pactul cu diavolul, ci iubita sa, strălucitoarea frumusețe care dă sens lumii. Scriitorul e „indiferent" față de artă ; îl interesează doar frumusețea miraculoasă a complinirii, principiul feminin care îi

Scanned with OKEN Scanner

dă sens. Dar, pentru a fi alături de el, acesta (aceasta) a semnat pactul cu diavolul. Între operă și semnificație, între confesiune și sens, drumul nesfîrșit al oglinzilor paralele.

Nici un fel de ermetism nu amăgește *Moartea lui Orfeu*. Totuși lectura e „dificilă". Horația, iubita sculptorului moare și el trăiește disperarea pierderii ei. Acesta e tot romanul. Euridice a murit și Orfeu a plecat în căutarea iubitei. Orfeu a coborît în infernul amintirii. Eroul e deci în infern, în căutarea Horației, sclipirea pură, paradisiacă, în acest ținut al maculării. Lumea aceasta trăiește în afara purității, sublimul îi e străin. Reluările din *Alexandra și Infernul* sînt evidente, ca și cele din cărți mai vechi. Personaje alegorice însoțesc convoiul amintirilor care, fixate de anxietate, poartă cu ele, mereu, imaginea morții. O amantă a sculptorului se chema Sybilla și, la capătul chinuitorului drum prin noapte (citește : Hades), sculptorul o regăsește ca amfitrioană a unui local ciudat, amestec de bordel și teatru *(spectaculum mundi)*. Femeia urmărită de sculptor, cea care veghează moartea bărbatului ei (deci, o Horație creată prin moartea iubitului, orice cuplu fiind egal, în iubirea totală imaginată de erou, cu toate celelalte), Euridice face streaptease și se oferă celui ce cîștigă la sorți. Sculptorul este un „cîștigat la sorți".

Revelația finală, imaginea lumii ca teatru. Odată ochii deschiși, Euridice-Horația moare definitiv. Un epilog în care Celălalt îl vizitează din nou pe sculptor, apoi căruțașul, gropari, imaginea Styxului...

Ca și la Bogza, aș distinge la Laurențiu Fulga structura bipolară a operei : pe de o parte, fascinată de orizontul străvechi, arhaic, ispitită de originar, suportînd greu „chemările acasă", pe de alta, încercînd să existe în lumina orbitoare a ideii. Pe de o parte, dorindu-și cu ardoare vecinătatea lui Camil Petrescu, și el frustrat al războiului, al protecției paterne și al *așezării*, pe de alta, visînd la Utopia iubirii depline și definitive, într-un

Scanned with OKEN Scanner

nou început de lume. Pe de o parte, dorindu-și lucidi-tatea corozivă a judecății analitice, pe de alta, tînjind ui-tarea în unitatea Androginului primordial. În capitolul doi al *Fascinației*, marele personaj al lui Fulga — eter-nul intelectual surprins de război — se descoperă sub semnul unui loc simbolic :

„De fapt era o simplă grotă, una din acele fantastice arhitecturi, de cînd lumea, pe care numai alte seisme sau catastrofe geologice le-ar fi putut smulge din ordi-nea firii. De ajuns de profund săpată în munte pentru a oferi ospitalitate chiar mai multor oameni de laolaltă, cu ieșitura curbată parcă anume într-o parte pentru a-i ocroti adîncul chiar și de năvala celor mai amarnice vis-cole. Pînă și un soi de trepte tocite se bănuiau, din buza intrării spre afundul negru, ceea ce acorda grotei aspec-tul unui autentic adăpost de război, invizibilă astfel ori-cărei cercetări dușmane... (...).

Tot ce se poate ca-n timpuri de pace să-și fi aflat re-fugiu aici destui certați cu legea ori pribegi, dintr-aiu-rea, pe aceste meleaguri, schimnici (de asemeni) în cău-tarea aceluiași veșnic Dumnezeu inaccesibil și, în orice caz, destule fiare mînate de instinct să hiberneze aici. Dacă ți-ai fi pierdut vremea să răzui pereții tapisați de-a lungul atîtor milenii de mușchi și cu mucegai, prin as-cunzișuri încă nebănuite, ori mai pe-aproape de gura peșterii, la vedere, tot ce se poate că ai fi dat la iveală chiar și cine știe ce stranii simboluri sau caligrafii de mister ale omului primitiv.

Dar locotenentul Luchian n-avea timp și nici poftă să descifreze tainele preistoriei. Istoria pe care o trăia acum, cu arma în mînă, era mult prea complexă și în-cărcată ea însăși de suficiente simboluri ca să aibă ce mistere imediate, proprii sau ale altora, să dezlege. Mai precis, unul singur și cel mai obsedant — moartea, fi-indcă în moarte își convertesc conținutul toate misterele specifice războiului sau determinate de război. Om și destin, cu alte cuvinte, într-o relație sălbatică...“

Fascinația (1977) și *Salvați sufletele noastre* (1980) își așează personajul în centrul unei lumi a dezastrelor. „Tainele preistoriei“, lumea arhaică, orizontul tradițional rămîn inutile în fața agresiunii prezentului. *Istoria tră-*

ită cu arma în mînă anulează dreptul individului la istorie. Istoria nu mai există pentru eroul lui Laurențiu Fulga. Dar ea nu dispare cu totul; doar suprafețele rămîn șterse, interiorul individului totul este păstrat intact. „Dar există și biografii — spune scriitorul în epigraful care însoțește ediția a doua a romanului *Salvați sufletele noastre* — pe care istoria nu le poate înregistra, oricît de sagace și autoritară ar fi; ochiul care să le constate... se dovedește oscilînd între limită și paradox.". A doua categorie, declară scriitorul, l-a interesat. Scriitorul devine un explorator al adîncurilor, al lumii interioare inaccesibile celor care „cercetează istoria".

Ultimele romane ale lui Laurențiu Fulga sînt polemice. Călătoriile inițiatice se prelungesc, fiecare personaj, însoțit de dublul său aflîndu-se în fața limitelor; în luptă cu limitele. Între real și imaginar, între vis și trezie granițele sînt subțiri, *vocile* acuzatoare, vocile celor ce apără răsunînd ca într-un coșmar. Un coșmar continuu: iată lumea lui Laurențiu Fulga, scriitorul pentru care războiul există: iată, trăiește alături de el. S-a întrupat în însăși ființa lui. Este trupul lui, ființa pămîntească de care nu se poate desprinde.

* * *

Jurnal, monolog, polilog, *E noapte și e frig, seniori* (1984) este, într-un fel, o sinteză a ceea ce a scris, pînă acum, Laurențiu Fulga. Multe pagini sînt de-a dreptul memorabile: ele reprezintă concluziile unei experiențe exemplare, așezate pe hîrtie cu sinceritatea celui ce, avînd o încredere totală în fidelitatea publicului său, crede în misiunea scrisului său. Privilegiat al unei atenții speciale, cititorul este invitat să citească documentul de identitate al unui scriitor care, urmărit de șansă și de neșansă, a traversat situațiile-limită ale unei epoci extraordinare. Între macrocosmul sugerat de război, de cîmpurile concentraționare și microcosmul domestic, între lumea agitată de patimi scelerate și viața cuplului se creează un echilibru.

Un echilibru tragic, atunci cînd Ea dispare.

Scanned with OKEN Scanner

Naratorul recapitulează infernalele zile de detenție sau de război, teribilele anotimpuri așezate sub semnul groazei, încercînd a ne convinge că a învins datorită Dînsei, cea care l-a așteptat pînă la capăt.

Mitul androginului, atotprezent în opera prozatorului, asigură purificatoare altitudine și pateticelor mărturii ale acestui volum.

Scris cu obsesia soției dispărute — *E noapte și e frig, seniori* este cartea unei amintiri — romanul pune în lumină tema preferată a lui Laurențiu Fulga : dragostea-miracol, iubirea capabile a le învinge pe toate. Viața lui și a Dînsei a fost extraordinară : dispariția Dînsei e legată de avertismente, de premoniții, de Voci. Poetica lui Laurențiu Fulga așează la loc de cinste miracolul (în accepția pe care i-o dă Mircea Eliade în *Oceanografie* : „întîmplarea, venirea împreună a unor lucruri care altfel ar fi rămas izolate pentru vecie"). Naratorul-poet este profet.

În celelalte cărți ceremoniile erau grandioase, uneori grandilocvente ; în ultimul roman capătă greutate gestul mărunt. *E noapte și e frig, seniori* este un roman al semitonurilor, al rostirii obosite. Războinicul și-a purtat bătăliile ; reflecțiile sale au dreptul de a se succede chiar și în dezordine. Ele închid universul unui om bătrîn.

Cum este viața intimă a naratorului ? Scriam că autorul are o încredere deplină în fidelitatea publicului său. Are, ca și Zaharia Stancu sau Bogza, o încredere extraordinară în semnificația faptelor pe care le-a trăit. Nimic nu poate tulbura dreptul său de a scrie ; adică de *a transcrie*, cu sentimentul deplinei umilințe, documente de viață. *E noapte și e frig, seniori* este un roman al proiecțiilor gigantești — un fior biblic de geneză ori de apocalipsă traversa mereu romanele lui Laurențiu Fulga — și vocația desăvîrșitei umilințe. Roman tragic al unei vîrste, *E noapte și e frig, seniori* păstrează, în stratul său reflexiv, comentarii de cărți, jurnale de lectură, toate legate în armătura atitudinii. Vorbește, prin ele, conștiința unui om al secolului XX. Cu un picior în eternitatea aurită a Artiștilor, scriitorul nu uită actualitatea care îi dă suficiente motive de îngrijorare.

Scanned with OKEN Scanner

„Cum să-ți aperi conștiința de valurile nebuniei care domină azi lumea?“ iată întrebarea rostită de la înălțimea unei vîrste și a unei experiențe. Scriitorul nu face nici un efort să-și ascundă traumele pe care le provoacă acest tip de întrebări. Intervențiile jurnalistului au valoarea unui avertisment. Ca și ultimele cărți ale lui Laurențiu Fulga, *E noapte și e frig, seniori,* mizează întîi pe funcția ei de avertizare.

Claustrarea într-un cotidian care își istovește reperele și evadarea (năzuită) în lumea fantasmelor sînt cronotopii acestui roman de străluciri crepusculare. Din acest punct de vedere, ultimul roman al lui Laurențiu Fulga poate fi așezat lîngă celălalt mare bocet al prozei contemporane, *Ce mult te-am iubit.* Și unul și celălalt se sprijină pe valențele amintirii, încercînd, în numele ei, a alcătui o operă cu valoare testamentară.

În celelalte opere ale lui Laurențiu Fulga puteam descoperi, bine marcate, ritualurile învierii. Orice moarte era urmată de o Renaștere, fiecare final presupunea un nou început. Naratorul era totuși puternic, viața din jurul său era totuși neistovită. Descopeream în spatele naratorului autorul dar puteam înțelege că naratorul nu se confundă cu Autorul.

În *E noapte și e frig, seniori* Laurențiu Fulga renunță la intermediari. Nu mai disimulează nimic, nu mai ascunde nimic. Viața sa este în fața noastră și în fața viitorului ; cartea se poate întrerupe în fiecare moment și se poate continua cu atîtea volume cu cîte va considera cel care semnează *pactul autobiografic* să-și prelungească încrederea în cititorul său. Și în misiunea sa de scriitor. *

Proza lui Laurențiu Fulga e directă, febrilă, fără podoabe ; incisivă, „furioasă“, ea atacă mereu teme mari și întrebări fundamentale. Nu o dată impresia e că, întors din infern, Autorul vrea să dea memorialul acestei căderi.

Drumul prin infern, iată un traseu pe care a încercat să-l descrie, ca mesager al unei generații literare.

---

* Din păcate, nimic nu se poate „continua“ : scriitorul a pus punct definitiv scrisului său la data de 17 nov. 1984.

Scanned with OKEN Scanner

RESURECŢIA

Profesioniştii literaturii şi posteritatea lor literară. Conştiinţa de scriitor. Conectarea la tradiţie. Competiţia cu literatura „de altădată". Monografiile mediilor. Ilie Moromete, primul „rege" al literaturii noastre noi. Lumea de la fund. Miturile puterii. Amurgul „lumii vechi". Proza faţă cu istoria adevărată. Romanul ca istorie adevărată. Un best seller, alt best seller.

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda

Cel mai de seamă prozator al ultimilor patruzeci de ani este neîndoios Marin Preda, creator al unei tradiții literare și al unor inițiative literare decisive pentru evoluția literaturii noastre. Pentru mulți, el este Scriitorul, autorul în jurul căruia se așează purtătorii de flacără. A început prin a fi spectator al cercurilor literare rebele și a sfîrșit prin a deveni o mare conștiință a literaturii române.

Pentru însuși Marin Preda apariția unui scriitor într-o cultură ține de șansa acelei culturi. Scriitorul este zeitatea care coboară, Dumnezeul care întemeiază un adevăr. Nimic mai presus de scriitor : și tocmai această nelimitată credință în scriitor, în literatură, l-au făcut să-și păstreze, de-a lungul transformărilor petrecute în ultimii patruzeci de ani, autonomia. „Eu, domnule, întotdeauna am fost un om liber“ exclamă Ilie Moromete. Întotdeauna Marin Preda a fost un om liber, cultivîndu-și dreptul de a fi liber cu orgoliu și cu încăpățînare, cu bucurie ostentativă și cu disimulată ironie. Va trebui să începem analiza operei lui Marin Preda de la retrospectiva pe care el însuși o operează în magistralul său memorial, *Viața ca o pradă*.

E ciudat cum această carte de amintiri a devenit, în final, un eseu consacrat *genezei operei*. Faptele propuse atenției cititorului ilustrează momente ale șansei : răscruci, iluminări, revelații. *Delirul*, *Imposibila întoarcere*, dialogul cu Florin Mugur, cărți în care ispita amintirii este permanentă, organizează ideile, faptele, „istoriile“ ce vor ieși în față în *Viața ca o pradă*. Cum s-a

Scanned with OKEN Scanner

născut el, Marin Preda, dar mai ales cum s-a născut Scriitorul, care ar fi momentul în care Lumea a început să existe pentru el, să se constituie ca un obiect al reflecției ? Debutul confesiunii pune accentul asupra „aventurii conștiinței" : „Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist". Parcă am asista la însăși nașterea ființei raționale ; a omenirii gînditoare.

Frazele au o remarcabilă transparență : *Fapta* memorată poate avea sens simbolic : „Pusese mîna pe pîinea de pe masă care era a tuturor și nu mai vroiam să dau la nimeni din ea. Iar acel om, de care ascultau toți, în loc să mi-o ia cu forța, cum furioși se pare că vroiau ceilalți, făcîndu-mă să scot răcnete, îmi mai dăduse una : «Ia-o, mă, și pe-asta !» Parcă m-am trezit dintr-un somn".

Descrierea „trezirii din somn" consemnează începutul „aventurii conștiinței" dar abia acum, întîmplările fericite, șansele își pun în lumină rolul lor :

„Conștiința măsura proporțiile dezastrului care ar fi urmat iar instinctele tremurau : nu se știe ce-aș fi ajuns în viață *dacă jocul întîmplării,* (s.n.) al cărei erou eram, s-ar fi destrămat și eu aș fi apărut în ochii învățătorului așa cum eram și nu cum, prin nu știu ce mister, credea el că sînt".

Neîndoios, fraza aceasta a fost forjată în mod egal de amintire și de operă. Oricum, există în opera de început a lui Marin Preda, cu linii apăsate subliniat, momentul în care conștiința ia act de sine : este clipa ieșirii din somn, a ieșirii din inerția biologică. Eroul se bucură, cu o mirare sesizată fin de autor, că *există* ca ființă gînditoare. Literatura *timpurie* a lui Marin Preda este bogată în „momente ale trezirii" ; am putea să observăm că în *Întîlnirea din pămînturi deșteptarea* reprezintă un leit-motiv cu semnificații multiple. Scriitorul ia cunoștință de sine așa cum personajele lui iau cunoștință de valoarea lor ; trezirea înseamnă și intrarea într-o *stare* (lume) ce face prielnică *povestirea,* narațiunea. „Într-o dimineață de toamnă, înainte de revărsatul zorilor, Vasile Catina se trezi deodată din somn cuprins de o spaimă grozavă" sună prima frază a *Colinei.* „Ilie Barbu

se trezi din somn cu ochii limpezi, ușor și liniștit, ca din nimic..." Opera începe printr-un refuz al cotidianului banal, prin refuzul liniștitei curgeri a evenimentelor. *Povestirea* dezechilibrează viața inertă, existența vegetativă : ea se ocupă de cei care iau cunoștință de trezia lor. Literatura devine o problemă de conștiință : o intrare în altă lume are loc prin această „trezire". Uneori (ca în *Amiaza de vară*) somnul, ca și trezirea sînt consemnate pentru a da echivalență unui pastel dar și unei superstiții. În numita schiță, *trezirea* e multiplicată prin *vocea* soțului care le aduce la realitate pe femeile capabile a-și lăsa imaginația în voia ei : după prima trezire, cea care le introduce pe cele două femei, odată cu cititorul, în zona ficțiunii (superstiției) cea de a doua le așează în ritmurile firești ale existenței. În *Întîlnirea din pămînturi* trezirea personajului e simbolică (dar și reală), la începutul părții a treia („Cînd se trezi dimineața, auzi un pîlpîit de aripi, apoi cîntecul lung al cocoșului. Într-o fulgerare, flăcăul simți în el bucuria zilei..."). Tot simbolică e și lupta în care tînărul trebuie să-și ia în posesie *realitatea,* lumea nouă a sa. Textul *Întîlnirii...* este programatic, personajele lui Marin Preda evoluînd sub semnul lui.

Și celebra *Desfășurare* începe tot cu o „trezire" ; „Ilie Barbu se trezi din somn cu ochii limpezi, ușor și liniștit, ca din nimic, *cu toate că se culcase seara frînt de osteneală* (s.n.). Se trezi ca de obicei, cu capul la marginea căpătîiului (...). «Uite, domnule, s-a făcut dimineață», gîndi el cu mirare". Odată cu „trezirea" personajul intră într-o lume nouă în care domnește o ordine nouă, ce trebuie a fi înfățișată cititorului. Ea este o lume exemplară, care se inaugurează printr-un erou exemplar. Dacă opera lui Marin Preda este a unui *clasic,* asigurînd echilibrul prozei românești de azi, *Viața ca o pradă* este ironia pe care, din înălțimile sale, o adresează *raționalului* pe care scrisul său se întemeiază. Într-un edificiu clasic, *Viața ca o pradă* e o carte „anticlasică".

Trezirea din somn e a unei întregi literaturi. Prin diminețile lui Marin Preda, cultura română își sărbătorea resurecția.

Scanned with OKEN Scanner

„Nu există ființă care să nu fie înzestrată cu instinctul primejdiei. La oameni el agită presentimentele cu atît mai mult cu cît rațiunea nu-și dă seama de nimic. Tatăl meu era posomorît și nu scotea un cuvînt mergînd pe lîngă cai. Nu se uita la mine, se ferea de ochii mei, a căror expresie îl împiedica, pesemne, să înțeleagă avertismentele tulburi pe care le simțea zdruncinîndu-i credința în steaua mea. Ce eram eu ?“

Există un halou de poezie ce înconjoară *faptele* iluminate de memorie : un șir de interogații ale scriitorului încearcă să tranșeze întrebarea-supratemă a cărții : există, în existența scriitorului (ce se mărturisește) o predestinare ? Poezia *predestinării* (ca temă literară) este cea care dă mare intensitate poetică unor momente ale narațiunii. Nicolae, cel ce voia să inventeze „o nouă religie“ nu este departe de „religioasa“ reculegere a celui ce își propune să descopere resorturile intime ale mecanismelor creației. Opoziția personajului cu lumea satului *(despărțirea de sat)* poate fi prima dintr-un sistem al opozițiilor, nimic idilic, în această „declarație“ :

„Gîndul, aspirația de a afla ce e lumea și cine eram eu însumi, cu ajutorul cărților, cine ar fi înțeles o astfel de stare de spirit într-o lume cumplită, care trebuia să muncească pe brînci ca să existe ? Cultura era pentru ei o meserie mai bună și nu o formă de viață a spiritului și cine eșua aici, practic, nedevenind nimic, nimic nu era. Nu se cunoșteau pe ei înșiși sau nu prețuiau în mod deosebit acele valori care adesea țîșneau chiar dintre ei, spontan, gîndirea, uimitoare a unuia (cum era aceea a tatălui meu), puterea credinței, smulgerea din temporal... Nu, reveneau repede pe pămînt... vacile, oile, caii, supunerea față de natură, iernile grele, ploile...“.

Putem constata, în acest context, că niciodată viziunea despre sat a lui Marin Preda nu a fost mai puțin idilică : că *universul rural* nu e un loc al reveriilor, ci dimpotrivă. Această despărțire nu lipsită de brutalitate reia atît o veche polemică (cea cu Blaga, din *Imposibila întoarcere)* cît și un eseu mai vechi, consacrat *temei povestitorului. Faptele,* consacrate *despărțirii,* inaugurează însă și o seamă de confesiuni consacrate *lumii văzute,* adevărat *poem interior* al *Vieții ca o pradă :*

Scanned with OKEN Scanner

„Apele, rîurile, bălțile nu-mi vorbeau, nu puneam deci mare preț pe ele : nici ploile, nici pădurea, nici soarele... Îmi șopteau doar că sîntem împreună și sigur că așa este. Cînd am înțeles că eu și natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă și ea va rămîne, am văzut-o și a început să-mi placă dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui și așa cum m-am născut eu, avînd multă vreme fiorul eternității, se vor naște și alții și o vor vedea ca și mine. Animalele, în afară de cai, nu-mi vorbeau nici ele căci mugetul sau behăitul lor nu-mi spunea decît că le e foame sau sete sau că trebuiau date la taur. Vîntul, vijelia, trăsnetul, zăpezile nu-mi dădeau un fior cosmic, mi-erau familiare. Nu mă contopeam cu ploile, să cadă apa peste mine și eu să stau sub ea și să gîndesc că sînt fiul naturii, cu nimic deosebit de animale și păsări, de peștii din baltă și rața sălbatică... Nu credeam că pămîntul e în mod egal al meu și al lupoaicii din pădure... Singurul lucru care mă făcea să rămîn mut de fascinație era cuvîntul rostit de oameni".

S-a spus, și pe bună dreptate, că aproape fiecare ieșire a lui Marin Preda în „spațiul mioritic" este polemică ; prea mulți nechemați, ne dă să înțelegem scriitorul, s-au ocupat de lumea rurală. Excursioniști, îndeobște bineintenționați, boiernași plini de rîvnă culturală, beizadele harnice sau boieri în retragere la conac au creat, cu vremea, o seamă de imagini vesele, străine adevărului. Teoreticieni, cu hram felurit au pus în mișcare, de-a lungul vremii, alte idei, prea multe bune doar pentru propagandă electorală. Lumea satului nu e compactă, amorfă, e diferențiată așa cum e diferențiată și „cealaltă lume" ; la țară există o seamă de boli, de insuficiențe ce rămîn necunoscute ; țăranii nu sînt voinici ca în pozele semănătoriste, ei pot fi fragili, sensibili, capabili de alte reacții decît cele „de serie". *Cînd am înțeles că eu și natura nu avem o soartă comună*, este una din frazele care trebuie recitite fără prejudecăți. Scriitorul recapitulează momentele șansei și ca momente ale înțelegerii ; într-un interviu acordat lui Mircea Vaida (13 oct. 1977, apărut în *Tribuna*, 3 nov. 1974) ținea să observe că *Viața ca o pradă* are două subiecte dominante : cel în legătură cu

scrierea unei cărți, adică obsesia de a scrie o a doua carte după debut, în care apar trecute în revistă primele amintiri, și cel al anilor de școală". Vom încerca să detaliem, în ordinea inversă a enunțării lor, alcătuirea celor „două teme".

Notam undeva că, de-a lungul timpului, noi am fost o „țară de sate" și că acest fapt poate reprezenta primul argument în analiza problemelor „majore" ale culturii noastre. Evlavia față de cuvîntul scris, față de cuvîntul *Cărții* trebuie să fie un popas al analizei. *Scris-cititul* smulge pe fiul de țăran dintr-o lume organică, așezată în legea ei, pentru alt univers „de curății și semne". Lectura primului sistem de semne, cea a ciobanului din Miorița, a Meșterului Manole, a păstorilor și ciobanilor din opera lui Sadoveanu, păstra intactă comuniunea om-cosmos. Mai mult chiar : o presupunea și o sublinia.

Amintiri din copilărie, Budulea Taichii, Moromeții, Desculț sînt doar cîteva dintre cărțile ce ne pun în față momente ale aproprierii, prin scris, a unei lumi noi ; sînt momente ale Cărții revelatoare dar și a *alienării,* prin scris-citit. Cartea e oglinda (e menită să oglindească) unei istorii, așa cum scris-cititul e menit a da viață, Textului cronicii, cel menit a cuprinde Textul lumii.

Alienarea, prin scris-citit, este simultană *cuceririi,* prin citit, a altei lumi. Noua lume este unul dintre subiectele (cele două mari subiecte) ale cărții.

A scrie înseamnă a deveni solidar cu cei ce scriu. Calitatea de mărturie depusă și în numele unei generații nu a fost ignorată de nimeni, deși (vezi în dezbaterea *Luceafărului* din 18. II. 1978, intervențiile lui M. Ungheanu, Laurențiu Ulici, Doina Uricariu) scriitorul nu ține să reprezinte o generație, și nici măcar grupul literar *Albatros.* Dacă numele unor scriitori ca Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, Șt. Aug. Doinaș, Ov. S. Crohmălniceanu, Gellu Naum, Mihnea Gheorghiu, Paul Georgescu, Radu Stanca, Horia Lovinescu, Maria Banuș, V. Em. Galan, Adrian Marino, Ion Vitner au fost amintite, neîndoios că intenția comparațiilor există. Drumurile celor numiți ca și ale altora s-au intersectat de atîtea ori încît acțiunea literară a unora a evidențiat-o, prin raportare firească, pe a

Scanned with OKEN Scanner

celorlalți. Integrat grupului *Albatros,* Marin Preda poate fi, în al cincilea deceniu, descoperit și prin intermediul unor declarații — programatic ireverențioase — ale lui Geo Dumitrescu : „Despre mine și despre camarazii mei de vîrstă și de poezie, împreună cu care am început această scandaloasă și, cred, scurtă epocă literară... am impresia că s-ar putea vorbi ca despre prima generație de la mahala și de la țară care refuză să se absoarbă în burghezie și care, devenită obiect de calificări «intelectuale», rămîne cu cinism la condiția clasei originare.

Sîntem o generație fără dascăli, și fără părinți spirituali. Ne caracterizează revolta, ura, împotriva formelor, negativismul...". Mărturia lui Geo Dumitrescu este înregistrată de Ion Biberi (vezi *Lumea de mîine,* Ed. Forum, pg. 233) în anul 1945 într-un volum ce mai cuprinde interviuri cu George Enescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Dimitrie Gusti, P. P. Negulescu, Lucrețiu Pătrășcanu, Mihai Ralea, Tudor Vianu, Alice Voinescu, Al. Rosetti, Anton Bibescu, Fr. Șirato, Gr. T. Popa, Felix Aderca, G. Călinescu, K. H. Zambaccian, I. D. Gherea, Basil Munteanu, Petre Pandrea, Ion Sava, Petru Comarnescu. Între ilustrele personalități ce trebuiau să ofere păreri asupra „lumii de mîine" Geo Dumitrescu era chemat să reprezinte „tînăra generație". Nonconformismul evident al tînărului, proaspăt laureat al unui important premiu literar, poate fi comparat cu cel al avangardiștilor gata să nege și să refuze ; o declarație asemănătoare poate fi descoperită între textele părintelui dadaismului...

Și totuși, dacă recitim textul, vom vedea că, de fapt, scriitorul vorbește despre neîncrederea față de forme literare consacrate, de tiparele deformante ale unei societăți ce anihilează personalitatea. Generația refuză „îmburghezirea" ; ea are orgoliul obîrșiei sale, conștiința *calității* lumii din care vine. *Întîlnirea din pămînturi* nu va fi exterioară acestui program după cum scriitorul nu va abandona, în acești ani, ideea că adevărul lumii care o reprezintă este esențial în afirmarea sa ca scriitor. În *Viața ca o pradă* scriitorul tatonează cu întrebările sale (ale experienței sale) adevărurile și afirmațiile celorlalți ; nu o dată afirmațiile celorlalți nu reușesc să învingă în-

Scanned with OKEN Scanner

trebările sale, și atunci scriitorul se retrage, nu fără o subtilă ironie, în carapacea sa.

Una dintre paginile cele mai patetice (și mai semnificative) ale *Vieții...* este consacrată debutului : Miron Radu Paraschivescu, secondat de Geo Dumitrescu veghează intrarea în literatură a marelui scriitor. *Tipărirea* e asemănătoare unui act de investitură :

„Am băgat amîndoi ziarul în buzunar și am ieșit. Noaptea de martie, a acelui an '42, era limpede și rece. Ne-am oprit o clipă pe strada pustie, ascultînd vuietul familiar al rotativei, pentru mine singurul vuiet din afară care suna ca un cîntec al destinului : ceva începea și ceva se termina ; gata, de-aici înainte soarta mea n-avea să se mai schimbe, n-aveam să mai ajung nici comandant de armate, cum visam adesea, nici mare om de stat, nici să cuceresc noi insule și să-i supun pe băștinași ; istoria, acest fluviu care înainta spre necunoscut, și la al cărui capăt viu simțisem atîția ani că eram eu, aveau s-o facă alții, mie îmi rămînea doar acest teritoriu de cucerit și singurul cu care puteam s-o influențez : cuvîntul scris. Nu era mult, dar nici puțin.“

Istoricul literar descoperă cu uimire că, de fapt, Marin Preda nu debutează în martie, ci în aprilie (vezi *Timpul,* an VI. nr. 1771, miercuri, 15.IV.1942, pg. 2). Partea a doua a povestirii apare în 16 aprilie 1942, lîngă un articol dedicat de Geo Dumitrescu lui Dimitrie Stelaru.

Următoarea povestire va fi *Strigoaica* (23. V. 1942). Cam în aceeași perioadă un amplu reportaj despre țărani, publică în *Timpul* Miron Radu Paraschivescu. Despre țăranii din alte părți ale Europei (vezi *Timpul,* 17. V. 1942) scrie reportaje George Macovescu. Satul nu este o preocupare întîmplătoare a „stîngii“ și debutul lui Marin Preda pare a fi legat de o anumită orientare a momentului. Deloc întîmplător e faptul că Miron Radu Paraschivescu devine mentorul tînărului scriitor : poetul este preocupat *să descifreze* psihologia țărănească și apropierea tînărului Marin Preda îi va fi devenit o necesitate. Cititorul ziarelor vremii poate constata că Miron Radu Paraschivescu este un eseist remarcabil, și situația de *educator* în care ni-l descoperă *Viața ca o pradă* nu e

Scanned with OKEN Scanner

lipsită de justificare și nici de calificare. Unul dintre eseuri, consacrat lui I. L. Caragiale (vezi *Timpul*, joi, 11. VI. 1942, pg. 2 : pe aceeași pagină mai semnează și Geo Dumitrescu un articol despre *Caragiale și țăranii)* va cuprinde idei propuse tînărului confrate. Dacă memoria marelui prozator a reținut (așa cum observăm din *Viața ca o pradă)* în amănunt *lecțiile de literatură,* înseamnă că rostul lor în formarea scriitorului nu va fi fost mic. Reportajele despre țărani ale lui Miron Radu Paraschivescu conțin fie introduceri fie digresiuni eseistice, precum cel publicat în *Timpul,* 17. V. 1942 și intitulat *Drumurile de mîine* : „Ei au (țăranii, n.n.) un simț al măsurii care nu le îngăduie să-și ridice niciodată pretențiile pînă acolo unde munca, îndurarea și ființa lor i-ar putea îndreptăți s-o facă. Simțul ăsta al măsurii e, în fond, o lipsă de cunoaștere. Țăranii nu se cunosc pe ei. Nu știu cît prețuiesc ei, nu știu ce înseamnă brațele, sîngele și mintea lor în viața unei țări, a unui popor. Țăranii nu cunosc, pînă la urmă, amănunțit, decît pămîntul. Și-l cunosc atît de bine, atît de profund, încît orice mai există pe lume altundeva, rămîne în urmă... (...). Dar actul de cucerire în conștiință, de biruință supremă și ultimă, de ridicare dintr-o stare latentă, larvară, nu se împlinește decît printr-o rupere de pămînt (...). Ruperea de pămînt este... conștiința drepturilor lor inalienabile și imprescriptibile pe care țăranii le au asupra pămîntului", scrie M.R.P., demonstrînd că țărănimea momentului, cu conștiința drepturilor ei, aspiră către un statut nou. Exclamația finală a scriitorului („S-a terminat ! Am ieșit din preistorie !") propune o imagine polemică a lumii rurale, imagine pe care Marin Preda o va realiza în opera sa de maturitate.

Lumea lui Marin Preda începe să se organizeze încă de la povestirea de debut, „obsesiile" fundamentale ale prozatorului, replicile memorabile și mai ales moromeții de planul doi, Ilie Țugurlan, Boțoghină, Dumitru lui Nae. Siguranța cu care își cucerește *lumea* e aproape uluitoare : Satul nu mai este al său, satul e un obiect al reflecției (care trebuie apropiat prin reflecție). În unele povestiri (vezi *Strigoaica, Timpul,* 23.V.1942) naratorul, conștient de *valoarea* faptelor înregistrate (citește : a va-

Scanned with OKEN Scanner

lorii lumii sale), notează precum cronicarul : „Și asta a fost într-o seară la cîteva zile de cînd venisem în satul meu, de acolo din orășelul unde intrasem să-nvăț cizmăria.“ „Povestirea“ izolează o *istorie*, și, neîndoios, tînărul avea, de pe acum în proiect, *Istoria* satului. *Romeții* vor trebui cuceriți nu doar ca o operă, ci ca o lume, ca o *istorie*. Ei trebuiau să dea la lumină *adevărul* vieții satului. Deocamdată, M. R. P. este Inițiatorul. Ultimul dintre ei (dintre cei prezentați în *Viața ca o pradă*), personaj memorabil, asupra căruia va trebui să revenim. Ce putem scrie încă de pe acum e că în opera de mai tîrziu a scriitorului locul inițiatorului este de primă importanță. *Inițiatorul* asigură unei opere prin excelență epice partitura lirică ; introducîndu-l pe „învățăcel“ în tainele lumii (literaturii) Inițiatorul îi asigură, totodată, protecția, împotriva agresiunilor exterioare. Fragilitatea lui fizică, neîmplinirea sa vitală deschide drum în operă, *temei protectorului* (asupra acesteia vom reveni), dar și altei teme centrale : aceea a violenței.

Momentul *Întîlnirii din pămînturi* este demn de a fi cercetat îndeaproape : morala lui (a ecourilor lui) este exemplară. Două întîlniri memorabile — prima cu Mihai Novicov și a doua cu Nicolae Moraru — deschid un labirint al întîmplărilor din care scriitorul iese doar datorită unei „rezistențe interioare“ ; *șansa* este, de fiecare dată, lîngă prozator. Prima dintre întîlniri, cea cu Mihai Novicov, trebuie recapitulată și aici. Mihai Novicov îl simpatizează pe tînărul scriitor și, după cîteva sfaturi și destăinuiri („Nu e așa de important ce zice presa, zic și ei ce li se spune, ca niște idioți. Mai important e viitorul dumitale...“) îl trimite la Bălcești, la o casă de creație. Criticul îl pusese pe Popper „să... înjure“ cartea de debut * dar tot el a pus pe Wili Moglescu să scrie un

---

* Vezi *Flacăra*, an. I, nr. 19, 9. V. 1948, pag. 8—9 : *Un scriitor talentat și o concepție literară depășită* : „Unii din țăranii d.lui Preda sînt și ei niște bestii conduse de instincte, egoiști, pînă la cruzime, de o indiferență suverană pentru suferința altor vieți (...) Noi așteptăm de la scriitorii noștri portretul țăranului împroprietărit...“

Scanned with OKEN Scanner

lung articol : „Despre un viitor roman al lui...“, adică al meu, bazat, lucru senzațional pentru un tînăr autor, doar pe o simplă conversație dintre mine și reporter“. Mihai Novicov este totuși în această epocă literară contradictorie, zeul cel bun, șansa. Practicile sînt însă uluitoare. Deschidem, pentru confruntare, *Flacăra*. Lectura revistei nu e deloc neinteresantă, dimpotrivă, iar articolul semnat de *Anton Strihan* din Flacăra, 16 oct. 1948, *Despre un viitor roman al lui Marin Preda* este într-adevăr fără precedent în presa românească ; o seamă de păcate literare și neliterare ale criticului Novicov vor fi răscumpărate de această surprinzătoare distribuire de îndemnuri. Articolul lui Andrei Strihan (deci al lui Willi Moglescu) este nu numai o curiozitate a acelor ani atît de bogați, în literatură, în întîmplări neprevăzute, ci și un document important pentru cel ce analizează capodopera lui Marin Preda. În octombrie 1948 *(Morometii* este schițat, personajele există cu mare claritate într-un orizont ce e al lumii rurale autentice. Singura modificare importantă ar fi capitolul inițial, cel care ar schimba atît locul cît și rolul lui Ilie Moromete în „deschiderea“ universului romanesc. * Marea frază a ciclului („În cîmpia Dunării... timpul era răbdător cu oamenii“) nu fusese încă descoperită.

Romanul începea în toamna lui 1946 „într-o familie de chiaburi“. Limbajul reporterului ar putea să deruteze, dar cititorul poate descoperi capitolul cu pricina în *Flacăra* 10. oct. 1948, sub titlul *Începutul afacerii cu Palici*.

În fragmentul de început, Ilie Moromete încearcă să facă un „schimb de pămînturi“ cu Palici, fiindcă gurile rele vestesc o nouă reformă agrară care i-ar primejdui proprietatea. În octombrie 1946 Nicolae e avocat la București și, după părerea lui Strihan-Moglescu, e un intelectual idealist și confuz. Din afacerea cu Palici bătrînul Moromete i-ar obține lui Nicolae bani pentru un birou de avocatură în capitală. Prea multe totuși nu putem afla, și probabil fără atenția lui Mihai Novicov, tînărul prozator putea fi acuzat, vizavi de fragmentul cu

---

* Vezi și *Eugen Jebeleanu : Marin Preda* [în] *Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda*, Ed. Cartea Rom., 1981, pp. 420—422.

Scanned with OKEN Scanner

pricina, de o seamă de erezii, dintre care cea mai gravă putea fi consacrată lui Ilie Moromete, mult prea „pozitiv“ pentru un adevărat chiabur. Probabil că nici aventura reportericească a tînărului Moglescu nu era chiar atît de străină de necesitatea preîntîmpinării eventualelor acuzații : dacă în articolul-prezentare se arată ce trebuie să scrie pe viitoarele pagini, dacă tot în acel articol se dau prețioase îndrumări, tînărul putea fi salvat de căderea în păcatele care, în acei ani, veneau de peste tot : așa cum prea bine se știa (formula venea de la însuși I. V. Stalin) mai marii culturii aveau în vedere ascuțirea luptei de clasă care presupune...

Așadar, chiaburul Ilie Moromete încheie, în ciuda surorii sale Maria, care îi cheamă de la București pe Paraschiv și pe Achim (al treilea frate murise în război) afacerea : viitoarea Guică insistă și Ilie Moromete îi dă cu o sticlă în cap, după care violență face infarct. Romanul se încheie cu parastasul bătrînului și cu mînia lui Anton (copil „de suflet“ al bătrînului, fiu al Mariei) care dezvăluie firea rapace a bătrînului. Anton intrase în P.C.R. și se presupune că un al doilea (!) volum îi va rezerva misiuni mult mai importante. El este purtătorul spiritului revoluționar. El ar fi chemat să ducă în volumul al doilea lupta împotriva Morometților închiaburiți, Paraschiv și Achim : rămași moștenitori, cei doi deschid în sat un centru de aprovizionare cu alimente.

Romanul ar fi fost, arhitectonic, o Rahmenerzählung, afacerea și moartea bătrînului închizînd, de fapt, istoria familiei. Autorul articolului nu uită să arate că Ilie Moromete face, înainte de război, „o serie întreagă de coțcării din care el realizează o primă acumulare de bănet“. Chiaburul trebuia să dea socoteală de faptele sale. „Un amănunt important îl constituie faptul — notează acuzator criticul — că el întîi a făcut cu nevasta de-a doua pe copii și apoi s-a căsătorit cu ea ; așa că *a uitat* să-i treacă pe numele lui“. Chiar fără contribuția afectivă a lui Strihan-Moglescu putem înțelege că prozatorul nu era, totuși, unit de sentimente prea bune de bătrînul Moromete. În *Viața ca o pradă* Marin Preda arată că modelul era Fiodor Karamazov. Surpriza cititorului de azi poate fi doar legată de precizia cu care, la sfîrșitul anu-

Scanned with OKEN Scanner

lui 1948, scriitorul schițase proiectul operei sale fundamentale. Proiectul e omologat și considerat ca faptă împlinită. Într-unul din bilanțurile literare ale momentului (*Clipa de față a literaturii*, *Flacăra*, 12.XII.1948) Geo Dumitrescu va așeza la loc de cinste romanul, care, după părerea lui, era sub tipar. El ar fi participat la primul bilanț sărbătoresc al revistei : „Semnele acestui moment — scrie Geo Dumitrescu — se puteau ghici în freamătul laborios din vara trecută (vara lui '48, n.n.) cînd campania de edificare ideologică a creatorilor noștri... a atins... o intensitate neobișnuită (...). Primele cristale ale fierberii și primele cristale ale procesului de creștere le recunoaștem în... remarcabilul roman *Desculț* al lui Zaharia Stancu, în *Sîngele popoarelor* al lui Radu Boureanu, în recentele poeme din *Viața Românească* ale Mariei Banuș, în *Negura* lui Camilar, și *Evadare* a lui Jar — care stau să iasă de sub tipar — în nuvelele lui Petre Dragoș și Gh. Cristea..., în noile poeme ale lui Eugen Jebeleanu, Ioanichie Olteanu, Nina Cassian, Dan Deșliu, Petru Vintilă, Mihu Dragomir, N. Tăutu, Petre Solomon, în romanul lui Marin Preda (sub tipar)...“. Companie ilustră, dar o inexplicabilă așezare într-un șir de autori a unui scriitor care, în afara unor declarații (și ele prudente) despre un posibil roman cu chiaburi, nu contribuise cu mai nimic la strălucirea literaturii născute în campaniile din vara anului '48. Bunăvoințele continuă, ceva mai tîrziu scriitorul va fi chestionat cu înțelegere și simț pedagogic de Nicolae Moraru, secretar general al ministerului artelor și informațiilor ; se pare că are încredere în tînărul prozator, căruia îi dă sfaturi folositoare.

În *Flacăra* anilor 48—49 scriau foștii „albatrosiști“ Geo Dumitrescu și Marin Sîrbulescu, precum și o seamă de prozatori cu pseudonime ca Meșteșugaru și Plutașu. (Cosașu, Mazilu și Băieșu încă nu se afirmaseră). Mai scriau nuvele Mihail Sorbul, Lucia Demetrius, Petru Vintilă, Ury Benador, Liviu Bratoloveanu, Nicolae Jianu, Saşa Pană și mulți alții. Un concurs de nuvelă iscă multe patimi mai ales datorită încercării lui Ov. S. Crohmălniceanu de a milita „Pentru calitate în nuvelistica noastră nouă“. Acuzațiile aduse articolului lui Crohmălni-

Scanned with OKEN Scanner

ceanu sînt grave și merită să transcriem măcar cîteva rînduri : „...această grijă pentru calitate artistică ascunde de fapt poziția cosmopolită a autorului articolului,..., dispreţul faţă de victoriile dobîndite în lupta grea împotriva dușmanului de clasă. În spatele acestei griji excesive pentru „calitate“ se putea descifra linia cosmopolitismului, dușman înverșunat al progresului, al socialismului. Concluziile articolului citat mai sus parcă îndemnau pe scriitori tineri să se lase de gîndul de a scrie, de a căuta să zugrăvească în imagini literare minunatele realizări ale poporului nostru. Și aveai impresia că disprețuind temele contemporaneității, autorul îndemna pe cei 5% „aleși“ să se inspire, fie din noțiuni abstracte, fără de patrie, fie să evadeze din teritoriul «neprielnic», al unei realități «monotone».“

Concursul pentru nuvelă organizat de Ministerul Artelor, căci despre el este vorba, scoate la lumină o seamă de „modele“ literare propuse de autori ca Gh. Hera-Bucur, Iosif Aldan Moise, Gheorghe Ionașcu, Ana Gherasim, Aurel Mihai, Vasile Fulgeanu, Victor Dumitrescu, Gheorghe Roman, M. Adam, Niger Gaius, Zizi Munteanu, răsfățații momentului literar. Ce s-a întîmplat cu acești autori ? Ce s-a întîmplat cu paginile pe care le vor fi scris ? Își vor fi luat pseudonime, din explicabilă jenă, vor fi abandonat literatura în numele unor profesiuni mai apropiate vocației lor reale ? Cert e că nici unul dintre aceste nume despre care se scriau numeroase pagini în anii 48—49 nu mai circulă, peste un deceniu, în paginile presei literare ; profeția lui Crohmălniceanu se împlinise mult mai grabnic decît sperau preopinenții săi.

Oricum, așa cum se putea constata și din rîndurile de mai sus ale lui Nicolae Moraru, acuzațiile care puteau însoți un articol sau altul nu erau dintre cele mai blînde și că ieșirea din schemă era scump plătită. Una dintre prozele lui Marin Preda va avea și ea parte de represaliile reunite ale foștilor prieteni, ale foștilor dușmani și ale publicului literar solicitat să-și spună părerea. *Ana Roșculeț*, căci despre ea este vorba, apărută la sfîrșitul anului 1949, trebuia să dea curs temei „Clasa muncitoare în literatură“, propusă de toate publicațiile literare. Pentru început, cronicile sînt favorabile. Horia

Scanned with OKEN Scanner

Stancu în *Viața românească* 11/1949, și mai ales Ov. S. Crohmălniceanu în *Contemporanul* vor arăta calitățile deosebite ale nuvelei, cel puțin în epocă. („Procesul sufletesc al Anei Roșculeț nu se petrece numai la lumina clară a zilei, ci rămîne uneori obscur, închistat în porniri contradictorii", scrie ultimul, cu trimitere clară la producția curentă de proză, cea elogiată în acei ani.) Așa cum scrie un cercetător al momentului literar, Ion Cristoiu (vezi *Propunere pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane*, III. *Cazuri. Marin Preda, „Ana Roșculeț"*, Editura pentru literatură și artă a Uniunii Scriitorilor, 1949, în *Amfiteatru*, 1978) se părea că „înconjurat de asemenea aprecieri rar întîlnite pînă atunci în literatura noastră nouă (*Desculț* fusese primit cu oarecari rezerve) tînărul prozator avea să culeagă și alți lauri. (...) N-a fost deloc așa." N-a fost deloc așa, fiindcă o campanie de proporții, susținută de Geo Dumitrescu (*Flacăra*, 25.III și 1.IV.1949), Al. I. Ștefănescu, H. Bratu, precum și voci din public demonstrează că „realitatea e alta". Oricum șansa este de partea prozatorului și acum, după cum fusese și în conversația cu Nicolae Moraru ce rămîne fără urmări; criticul ce anatemizase pe Crohmălniceanu, primul dintre cronicarii favorabili scrisului lui Marin Preda, precum și pe alții nu este descris în culori negre; dimpotrivă, portretul făcut lui N. Moraru este mai degrabă o încercare de a explica, fără mînie, structura unui moment literar. Oricum, chiar întîlnirea cu N. Moraru e vegheată de steaua șansei.

O lungă și rodnică așteptare ocrotește *Morometții*. Am văzut că romanul era proiectat în 1948 în amănunt; instinctul prozatorului împinge timpul cărții pînă într-un moment în care stelele șansei puteau veghea ieșirea lui în lume; este marele pariu al autorului cu destinul său de scriitor, primul dintre nemiloasele pariuri pe care va trebui să le pună. Cartea va pleca în lume, se va despărți de autorul ei abia atunci cînd existența sa va fi împlinit în asemenea măsură încît pierderea să devină firească.

Ce se mai întîmplă, deci, în anii acestei amînări? Din *Probleme ale literaturii noi în R.P.R., Studii lite-*

rare, ESPLA, 1952, putem afla care sînt scriitorii momentului ce urmează, de pildă, concursului de nuvelă al Ministerului Artelor și cazului „Ana Rosculeț". În acest volum Ov. S. Crohmălniceanu scrie despre *Oțel și pîine*, cineva — un fel de reprezentant itinerant al problemelor de teorie literară — despre *Negura*, volumul al doilea, Mihai Gafița despre *Ogoare noi* de Aurel Mihale, Paul Georgescu despre *Sfîrșitul jalbelor* de Alexandru Jar, Dumitru Micu despre un roman consacrat unui canal în curs de construire, Sorin Mladoveanu despre *Brazdă peste haturi*, iar de *Mitrea Cocor* se ocupă Traian Șelmaru. Volumul se încheie cu un amplu studiu închinat de Ion Vitner poeziei lui A. Toma. Peste un an, un al doilea volum de *Studii literare (Din literatura noastră nouă*, ESPLA, 1953) adună din revistele vremii studiile cele mai reprezentative, consacrate celor mai însemnate apariții ale timpului. Echipa de critici se împrospătează de o seamă de nume noi, alții își continuă furtunoasa lor ascensiune. Studiile sînt deschise de acad. G. Călinescu, semnatar al unui amplu articol despre *Poezia lui Mihai Beniuc*. Ovid S. Crohmălniceanu scrie despre *Cumpăna luminilor*, Paul Georgescu despre *Nicoară Potcoavă*, Nina Cassian și Mihu Dragomir, în postură de critici, scriu despre Victor Tulbure și Eugen Jebeleanu. Cîteva nume de critici tineri ca S. Damian, Horia Bratu sau Alexandru Oprea arată că echipa de critici, și așa tînără, este în curs de întinerire. Un amplu articol este dedicat acum nuvelei *Desfășurarea*, pe drept cuvînt receptată ca un eveniment literar. Articolul lui Tertulian — *O nuvelă remarcabilă* — elogiază proza din motive extraestetice și tonul articolului, pe întinse porțiuni, nu pare a avea, la prima vedere, nici o legătură cu critica literară și cu literatura lui Marin Preda ; aducerile aminte ale scriitorului vor păstra o notă de umor asupra sfătuitorilor din această perioadă. Superlativele lui N. Tertulian („Nuvela lui Marin Preda, *Desfășurarea*... este prima noastră operă literară care demască efectele politicii deviatorilor de dreapta, dezvăluie primejdia pe care a reprezentat-o activitatea dușmanilor de clasă oblăduiți de politica oportunistă a deviatorilor și oglin-

Scanned with OKEN Scanner

deşte...“) au meritul de a preîntîmpina o seamă de obiecţii, şi ele posibile. Apărută în *Viaţa românească*, 8—9/1952 nuvela poate fi bănuită de alte rele, dar şansa veghează ; provizoratul fusese depăşit, pericolele care pluteau asupra scrisului său trecuseră, aşa că o nouă conservare a operei fundamentale e posibilă. Sau cum scrie oblăduitor N. Tertulian în concluziile la articolul în cauză „Nuvela *Desfăşurarea* constituie un mare pas înainte în creaţia lui Marin Preda. În nuvelele sale mai vechi despre viaţa satului (1948) autorul a zugrăvit o lume de oameni mînaţi de instinctele şi poftele crîncene generate de proprietatea privată, cu setea de închiaburire... sau ca patimile josnice, crude, care descompuneau familia Moromeţilor, unde relaţiile erau dominate de ură şi încrîncenare... ; unele nuvele din volumul *Întîlnire din pămînturi* erau adînc atacate de morbul naturalismului. Nuvela *Ana Roşculeţ* apărută în 1949 a fost puternic criticată pentru naturalismul ei, pentru imaginea deformată pe care o dădea despre dezvoltarea conştiinţei de clasă a unei muncitoare înapoiate. Tocmai prin prisma acestor creaţii anterioare apare limpede de ce noua nuvelă a lui Marin Preda constituie o cotitură în creaţia acestui scriitor, înzestrat cu un puternic talent de prozator...“

Într-un eseu publicat în 1970, *Un semn de întrebare*, scriitorul recapitulează împrejurările în care şi-a publicat nuvela. „Prin 1952, scrie prozatorul, mă aflam la Tuşnad într-un prim concediu din viaţa mea. Un prieten foarte neliniştit în conştiinţa lui, nelinişte pe care n-o înţeleg nici azi, mă avertizase prin luna mai a aceluiaşi an că dacă nu scriu imediat ceva prin care să fac să dispară norii unei maladii literare inventate de care mi se legase numele (naturalism !) şi în care nepăsător pluteam, voi fi exclus din Uniunea Scriitorilor şi maladia literară se va transforma în una politică. Atunci va fi grav.“

La insistenţele prietenului — Marin Preda va avea în preajmă întotdeauna un prieten — scriitorul pleacă la ţară „dar nu la mine în sat, ci undeva prin Moldova,

Scanned with OKEN Scanner

în regiunea Huși". *Morometii* trebuiau protejați printr-un provizorat favorabil amînării. La sfaturile prietenului „de aceeași vîrstă" amplifică primul schița numită *Desfășurarea* pînă cînd obține celebrul text. „Ținea foarte mult la mine, notează marele prozator, știa pe atunci mai multe decît știam eu și voia să mă apere de o primejdie de care eu nu eram conștient".

Era posibilă „apărarea ?" Desigur, și am văzut eficiența ei. Scriitorul trebuia *protejat,* tînărul scriitor trebuia apărut de „maladii" : cine trebuia însă să îl apere, să îi asigure limpezimea, drumul drept abdicase, scrie în continuare marele prozator, de la îndatoririle față de arta lor. *Vîrstnicii,* căci maturitatea lor trebuia să vegheze, erau interesați de altceva. „Generațiile afirmate" erau indiferente față de viitorul literaturii.

„Generațiile afirmate tăceau. Se afirmaseră. Mihail Sadoveanu scrisese sau se pregătea să scrie *Mitrea Cocor,* care avea să-i aducă pe plan internațional o medalie de aur, dar nu Premiul Nobel, pe care îl merita și pe care sîrbul Ivo Andrici avea să-l primească. Omul pe care îl admiram de mult, G. Călinescu, se ținea departe de generația mea, și, cînd l-am vizitat odată, a crezut de cuviință că trebuie să-mi spună, din cinci în cinci minute, fără nici o legătură cu discuția de care dealtfel, marele om nu avea nici un chef (...)". Ce spune marele om nu mai are, aici, nici o importanță. Eseul, avînd drept argument ultimii ani ai Hortensiei Papadat-Bengescu, ridică problema datoriilor scriitorului „dincolo de scris", ca ființă umană.

Despre deceniul al șaselea Marin Preda a scris numeroase eseuri, a dat numeroase declarații, a revenit în multe dintre mărturii. *Imposibila întoarcere* trebuia să se cheme *Obsedantul deceniu,* nu fără acoperire. Dintre eseurile consacrate mult discutatului deceniu șase se detașează (se poate detașa) *Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar.* Înainte de a trece la analiza detailată a lui, să conturăm cadrul : *Imposibila întoarcere* apare în anii ce urmează Congresului al IX-lea. *Marele singuratic, F, Vînătoarea regală, Caloianul, Drumul cîinelui, Păsările, Iluminări, Fețele tăcerii, Orgolii, Sărbători fericite, Supraviețuiri, Într-o casă străină, Galeria cu viță*

Scanned with OKEN Scanner

sălbatică și multe altele s-au ocupat de anii cincizeci : toate acestea, precum și altele, sînt cărți ale violenței. Desigur putem nuanța : în care numeroase pagini sînt consacrate violenței.

Cu o insistență care nu o dată a devenit modă, proza românească a deceniului opt se întoarce către evenimentele anilor cincizeci : evenimente desigur tragice, scriu autorii, uneori cu o încrîncenare atît de lipsită de controlul simțului artistic încît un nou schematism amenință să ia locul vechiului schematism, cel care îi punea pe chiaburi să facă relele cele mai rele iar pe țăranul sărac ajutat să rezolve, ca un vraci (șaman vrăjitor) toate încurcăturile. Cert e că întru noile scheme (posibile scheme) la loc de frunte apare *crima*, mutilarea fizică sau morală. Abuzul funcționarilor din anii cincizeci poate fi concurat de abuzul prozatorilor care, între parabolele lor, așează multe ce încearcă să definească *agresiunea*, violența, consecințele spiritului primar în structura morală a individului.

Cîteodată unele dintre aceste proze cantonează cu atîta siguranță în timp erori și crime, abuzuri și nedreptăți, încît autorii lor par a fi ținut jurnal la zi, păzit cu strășnicie și urmat cu încrîncenare. Ridicarea la general rămîne un deziderat, rătăcirea printre fapte vînate cu oarecare iscusință preocupă mai mult decît dezbaterea de idei. Romanul documentar sau așa zis documentar încearcă să se instaleze, prin condeie uneori vioaie, în centrul interesului public. Nu de puține ori documentul-șoc încearcă să atragă atenția, să mute centrul de interes către minor și nesemnificativ. Calitatea rară a eseurilor din *Imposibila întoarcere* este că ideile generale veghează o demonstrație strînsă ce își are, așa cum se cuvine, morala ei. *Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar* nu este un eseu consacrat doar „obsedantului deceniu" și nici nu încearcă să rămînă preocupat doar de acesta. El delimitează, pentru început, *spiritul primar agresiv* cu precizia pe care doar un autor preocupat de multă vreme (și opera lui Marin Preda poate mărturisi acest lucru) de ravagiile sale o poate face :

„Niciodată, poate, spiritul primar agresiv n-a avut o bază de idei mai solidă ca în această jumătate de secol.

Scanned with OKEN Scanner

Numesc spirit primar agresiv, în accepția pe care o capătă pentru mine în contextul contemporan această noțiune, acea mentalitate sau acea stihie care apare în timpul unor intense frămîntări sociale și care tinde să conteste valorile spiritului. Să le înlocuiască cu ce ? Cu nimica ! ! Se poate trăi mai liniștit și mai bine fără ele.“ Santre și Cohn-Bendit, Genet și katanghezii Sorbonei anului 1968 sînt dați exemplu. Cohn-Bendit, cel care vrea să ridice „drapelul negru al anachisei“, devine eroul adulat al unor intelectuali „exasperați într-un fel straniu de apăsarea propriilor lor tradiții de cultură și civilizație“.

Spiritul primar agresiv „l-am cunoscut și noi, în alte condiții și cu altă coloratură, într-o cultură încă departe de a-și fi atins apogeul“. Care ar fi fost consecințele agresiunii spiritului primar în cultură ? Scrie Marin Preda : „Era adusă creația pe terenul gîndirii celei mai vulgare, atribuindu-i-se, literaturii, un caracter popular și un romantism menit să împiedice, în numele unei viziuni a viitorului, explorarea prezentului, a cărui descripție era proclamată doar în teorie.“ Mărturia scriitorului vine, de fiecare dată, în ajutorul propozițiilor generale : „Toți doream să creăm o literatură revoluționară, să profităm de știința relațiilor sociale, așa cum a folosit-o Marx în studiile sale, și să ne formăm propria noastră gîndire. Și atunci : Cum ? ! Propria noastră gîndire ? ! Cum *proprie* ? Și pentru ca o astfel de erezie „dușmănoasă“ să nu prindă rădăcini, se intensifică și mai tare, cu toate mijloacele presei, radioului și ale editurilor, tirul asupra valorilor“. Observațiile nu ar avea nici un rost dacă valabilitatea lor s-ar consuma doar într-un anumit moment : „Și nu odată ne trezim, crezînd că sîntem revoluționari, susținînd cu exaltare tezele spiritului primar a cărui grosolănie și agresivitate le confundăm cu ardoarea și fermitatea atitudinii.“

Subiectul central al eseului este însă lupta împotriva „spiritului primar“ : generația sa, precum și cea care a premers-o, se pot mîndri că, în bătălii deloc neimportante, au învins. Victoria este proclamată orgolios, pusă înaintea celor care „sînt gata să o ia la goană cu călcîile sfîrîind la cea mai mică adiere agresivă a spiritului pri-

Scanned with OKEN Scanner

mar...". Experiența luptei dar și rănile ei asigură echilibru și seninătate unui demers literar ce a știut să-și cîștige demnitatea. Șansele (șansa), propulsate de un instinct artistic rar nu sînt neimportante în înfruntarea cu timpul. Neîndoios, marele spectacol al *Vieții ca o pradă* îl constituie tocmai această protejare a biografiei ; totul este friabil, ființa este în fiecare clipă supusă fragilității ei, ochii suferă de o veche insuficiență ; viața oferă puțin, esențele ei trebuie folosite parcimonios. Lîngă Cartea care nu a ieșit încă la lumină trăiesc cu mare intensitate Cărțile ; autorul arată o încredere fanatică uneori în lumea lor, unele dintre ele îi par menite a da indicația unui drum. Fiecare carte este un eveniment, o întîlnire a șanselor ; fiecare dintre cărți trebuie să vorbească *direct* despre viață pentru a se justifica. Orice lectură este confruntată cu o experiență și asimilată în numele experienței autorului ; autorul este și el om, experiența sa umană nu este deloc în afara interesului lui Marin Preda. Cum a trăit cutare autor și ce mărturisește el, iată felul în care autorul Moromeților, aflați încă în faza gestației, se apropie de operă. Două dintre întîlniri sînt semnificative : cea cu editorul Petre Georgescu-Delafras și cea cu Nichifor Crainic. Personajele și replicile lor merită o paranteză.

Există un fel de încredere în viitor, un fel de siguranță nu departe de naivitate a tînărului în șansa lui. Drumul la directorul editurii Cugetarea este făcut în numele încrederii în similitudine, în solidaritatea tuturor celor de aceeași condiție ; o superstiție printre altele, dar fertilă, dintre acelea care conturează o experiență. Tînărul citise autobiografia directorului numită *Cum am cucerit viața* (vieața, scria directorul editurii Cugetarea, n.n.) și descoperă o biografie ce e asemănătoare cu a sa. * De fapt, cel ce citește azi cartea numitului director i se poate părea cel puțin ciudată, prin stilul confesiunii. Ea se așează, la sfîrșitul deceniului al optulea, între alte

* O polemică vehementă împotriva cărții va dezlănțui revista *Azi* ; polemică întinsă pe mai multe numere în care Petre Georgescu-Delafras este învinuit de infatuare, agramatism, falsificări ale adevărului în această carte care, spune revista, jignește scrisul românesc.

Scanned with OKEN Scanner

cărți ce fac mare vogă. Miliardari americani, dintre aceia care și-au adunat comorile pe parcursul a două-trei decenii, se confesează, dau rețete, oferă marelui public secretele reușitei lor. *Cum să reușești în viață*, arată manualele, ce să faci pentru a deveni miliardar. Delafras, demonstrează presa de stînga, este total lipsit de scrupule. El este cel care a infectat piața cu maculatură pornografică, de la Dekobra la Pittigrilli ; el este cel ce a jecmănit fără milă scriitorii. La temelia milioanelor sale nu stau munca, ordinea, disciplina, prevederea, așa cum scrie negru pe alb moralizatorul editor, ci o seamă de practici comune, inavuabile în situația sa de mare magnat al editurilor. Reclama pe care numitul și-o face nu are nici o legătură cu realitatea, spun ziarele, adevărul este altul. Care este adevărul, *cum a cucerit viața* editorul Delafras ? Cum a cucerit viața ministrul Crainic ? Cartea lui Marin Preda este, în bună măsură, o carte ironică ; numeroase dintre paginile ei se ocupă de o seamă de superstiții ale anilor de ucenicie ; lecția de cinism dată de autorul *Șesurilor natale* * reprezintă o replică atît de violentă imaginilor confortabile despre solidaritate, înțelegere, spirit de castă încît cititorul poate să creadă că ea este inventată. Chiar de-ar fi așa, ea nu este în afara adevărurilor posibile, a replicilor posibile. Desigur că șocurile nu sînt fără de urmări și că toate la un loc vorbesc — inaugurează altă temă a operei lui Marin Preda : pierderea inocenței.

Două teme străbat întreaga operă a lui Marin Preda, unite într-un spectaculos echilibru : a inocenței și a violenței. Extraordinara priză la real a scriitorului, senti-

---

* „— Măi băiete, mi-a spus poetul, văd că ai o figură de călugăr, și o credință că manuscrisul tău e bun. O fi ! Dar eu sînt ministru, și îmi pare rău, nu am timp și nici pasiune pentru debutanți. Caută-ți un obscur descoperitor de talente, ține-te de el pînă te lansează și după aia dă-i un picior în cur și urmează-ți destinul. Eu știu, voi veniți în urma noastră, ești sau nu, unul care să ne contemple sfîrșitul, puțin îmi pasă dar eu mă hrănesc acum din rodul credinței mele și după pofta pe care o am, ar trebui să domnesc un veac ! Aruncă-te în viață ! Definește-ți credința ! Și poate ne vom întîlni și mă vei sfida : În acele clipe, dușmănindu-ne, vom avea amîndoi certitudinea permanenței noastre pe acest pămînt".

Scanned with OKEN Scanner

mentul copleșitor al faptei, transformă posibila *ilustrație* într-un moment cu înțelesuri multiple. Cine este *eroul fără prihană* pe care autorul îl propune, într-un eseu, cititorului, cine este personajul capabil a reînvia sentimentele nemurite de vîrsta romantică a lui Hugo sau Dumas ? Noua religie pe care o visează Nicolae la începuturile sale de reformator nu viza recuperarea inocenței, cea pierdută în societatea bazată pe inechitate ?

Unul din subiectele principale ale cărții, ale *Viețiii...* e *pierderea inocenței*. Într-una dintre *conversațiile* maturizării scriitorul exclamă :

„Inocența odată pierdută, mai poate descrie și el moravurile, adică suprafața care e plată, înălțimile și abisurile îi vor scăpa. Shakespeare e sublim fiindcă a fost lovit ca și Hamlet de prostia unei fete, Ofelia, de căderea reginei. Băgate la moravuri aceste fapte sînt vulgare, dacă n-ar exista o conștiință pură, care să se cutremure". În fond, de ce „se poate cutremura" conștiința, dacă nu de această *agresiune* fără încetare a valorilor negative ? Tînăr, scriitorul va citi Biblia (Cartea) pierzîndu-și pentru totdeauna credința („Am găsit în ea, cu surprindere, aceeași violență pe care o cunoșteam din mica mea viață. Era mult mai sîngeroasă și extinsă la un popor întreg, în numele lui Dumnezeu. În cîteva săptămîni mi-am pierdut credința..."), deci capacitatea de a imagina un univers pur, o lume a inocenței. Familiarizarea cu universul literar, cu limbajul figurat reprezintă desprinderi de starea „paradisiacă" a vîrstelor tinere. *Lumea ficțiunii* va prăda biografia de amintire : de inocență. *Lumea ca o pradă* reprezintă ecoul celeilalte lumi, a lumii ca univers al posibilei reverii. Emblemele cîinilor devoratori și devorați (vezi *Viața ca o pradă*), înlătură ultimele dubii asupra relației dintre Scriitor și Lume.

Morometii este punctul terminus al drumului schițat de carte ; ea schițează prima despărțire de biografie, dar și prima mare despărțire de sat.

*
* *

Nici un scriitor român nu are, așa ca Marin Preda, sentimentul realului. Eroii săi încep să existe abia atunci

Scanned with OKEN Scanner

cînd simțurile lor pot lua cunoștință de prezențele înconjurătoare, faptul diurn îi înviorează, nocturnul și oniricul îi moleșesc. Realul este cucerit sau începe să fie cucerit în momentul trezirii. Doar *după trezire* lumea începe să devină frumoasă. Această lume este „nespus de frumoasă" tocmai fiindcă ea capătă o măsură umană ; tocmai fiindcă nu se mai poate sustrage verificărilor experienței. Abstracția nu apare în romanele lui Marin Preda decît însoțită de un cortegiu impozant și grav de exemplificări. De ce are dreptate cutare gînditor ? Dacă un șir de istorii, întîmplate, unele, în Siliștea-Gumești, altele, în raza atenției marelui scriitor, nu pot ilustra ideea, ea rămîne suspectă.

Orice gînd trebuie verificat în oglinzile lumii concrete, trebuie să ispășească dreptul său la înălțime și zbor traversînd „barbaria concretului".

Prin acest pelerinaj purificator ideea poate căpăta drept de acces în teritoriile lui Marin Preda. Abia acum ea poate însufleți un personaj ; personaj care trebuie să recepteze vocile pămîntului. Viața interioară a personajului trebuie să intre în acord cu vocile pămîntului care, pentru Marin Preda, stimulează tocmai această străveche „experiență a realului". Barbaria lumii concrete stîrnește vocile pămîntului. Între zeii răi ai vieții interioare, *cîinii biologici* sînt cei care leagă tensiunea spirituală de sentimentul realului.

Nici un prozator român nu are, ca Marin Preda, sentimentul realului poate și fiindcă nici unul nu receptează teroarea realului așa cum o receptează Marin Preda.

Despre boală și despre moarte scrie Marin Preda încă în primele sale povestiri. În *Înainte de moarte* Mihai Coman * descoperea o splendidă viziune mitică, o integrare a personajului într-un orizont al cosmicității. Un loc important ocupă boala în acest roman senin, *Moromeții*. Niculae este bolnav de friguri, trupul său e chinuit încă din vîrstele copilăriei. Dar Niculae nu este singurul copil bolnav de friguri, locurile favorizează boala. Boțoghină se îmbolnăvește de tuberculoză, din discuția cu soția

---

* *Mihai Coman, Izvoare mitice* (Cartea Românească, 1980), p. 257—269.

Scanned with OKEN Scanner

aflăm că în sat unii muriseră din pricina acestei boli. La medicul care îl consultă așteaptă un mare număr de țărani. Un număr imens de țărani așteaptă binecuvîntările lui Petrache Lupu. Sînt ciungi, ologi, mînați acolo de neștiință, de superstiție, de speranță. „Sentimentul (conștiința) fragilității nu l-a părăsit niciodată, chiar dacă el și-a stăpînit prin voință și, poate, prin literatură, angoasele. Acestea îi dădeau roată... *Risipitorii* arată, cred, cel mai bine, o conștiință adîncă a unei boli perfide, misterioase..." scrie Eugen Simion *, adăugînd imediat : arată, e drept, — și o voință extraordinară de a ieși din starea de boală, de a nu accepta răul interior, de a nu se instala în boală... ca într-o posibilă stare de existență."

Observații fundamentale. Conștiința adîncă a bolii, a unei boli misterioase vine tocmai din conștiința adîncimilor. Dar e momentul să precizăm că boala are, în opera lui Marin Preda, o dublă natură : una, misterioasă, evocînd profunzimile și solicitîndu-le solidaritatea (a aparține pămîntului înseamnă la Marin Preda a fi pur și maculat, a intra în procesul „esențializării" dar și al revelării condiției impure), și alta, capabilă de a altera înfățișarea, chipul cu care eroul iese în fața lumii. Sînt boli care mutilează adîncul ființei, dar și revanșe ale preajmei imprevizibile, răzbunări ale realității imediate, ca în *Intrusul*.

Risipitorii e un roman plin de ecouri ale adîncimilor. Lumea de „la fund" în care trebuie să coboare, în cursul muncii de alfabetizare, Constanța, stîrnește „cîinii biologici". În convalescența ei, la Tușnad, femeia îi va cînta doctorului Sîrbu romanțe care trădează o altă ființă decît cea intelectuală (paginile sînt numai în ediția întîi a romanului) așa cum îi va cînta Matilda lui Petrini. Sînt capitole exemplare prin felul în care deconspiră lumea interioară a personajului, tînjirea după Centrul locului comun. Păstrînd pămîntul afînat al kitschului în jurul lor, melodiile evocă o adîncime pierdută.

---

* Vezi *Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda.*, Ed. Cartea Românească, 125. Studiul ca și cartea fac parte din bibliografia obligatorie a fenomenului Marin Preda.

Scanned with OKEN Scanner

Toți eroii lui Marin Preda trăiesc o ciudată atracție pentru romanțul sentimental. Mulți cultivă și trăiesc aventuri demne de romanul popular. Uneori anecdotele sau istorioarele pe care le povestesc se hrănesc din universul melodramei. Rămîne mereu ceva care ocrotește plînsul secret, jalea impură a dezmoșteniților luptei pentru idee. Pe drumul către Centru există o lume abandonată la care scriitorul revine cu un profund sentiment de compasiune. E solidar ei. Cîrciumi de mahala, restaurante mizere, amoruri ancilare îl întorc pe eroul central în mîlul aluvionar al marginilor care hrănesc și din care se hrănește kitschul, dar unde se pot descoperi, mai bine decît în alte locuri, urmele căii regale.

Pentru a studia mai bine statutul personajului, Marin Preda îl *întrupează*. Procedeul e evident mai ales în romanele ce urmează după *Risipitorii*. Carte cheie a operei lui Marin Preda, *Intrusul* este romanul în care unui mutilat i se descoperă noua relație cu lumea din jur. Ca în basm, eroul și-a descoperit alt trup. Foamea de real a scriitorului nu se simte satisfăcută decît atunci cînd parabola se sprijină pe pilonii trainici ai personajului în carne și oase. În *Viața ca o pradă* cîteva dintre cele mai frumoase pagini sînt consacrate ochilor. Tînărul descoperă că ochii lui sînt slabi, că privirea lui este insuficientă. Este, și prin această dovadă a fragilității sale, un om al satului. Trăise pînă atunci într-o lume fragmentară. Cum arată lumea înainte și după adausul prevăzut de medic? Odată boala învinsă, Totul recucerit, tînărul poate deveni scriitor.

Niciodată însă imaginea omului nu a avut atîta forță ca în scenele maternității, din *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Dacă estropierea, mutilarea, răul interior erau frecvente în opera lui Marin Preda, ca elemente ale unui limbaj care nu avea transcendență, dar care putea vorbi despre realitatea dură a unei lumi *prezente*, scriitorul sugerînd un teritoriu al Începutului demn de a ocroti inocența, în *Cel mai iubit dintre pămînteni* acesta nu mai există.

Nașterea, dragostea, moartea sînt așezate, în ultimul roman, sub semnul ironiei. Între realitatea visată de Ni-

Scanned with OKEN Scanner

colae Moromete sau Victor Petrini (a „noii religii") și cea trăită de ultimul se intercalează experiența unui timp al scrisului. Obsesia personajului pur, capabil de a realiza inocența rămîne, dar între această obsesie, și cea a omului mutilat, incapabil de a se împlini în totalitate, învinge ultima. Omul intră în lume într-un spital în care nimic nu mai rămîne sacru, nimic nu mai păstrează nici cea mai subțire aură de mister. Autorul ca și naratorii evenimentului povestesc rece, fără tremur, întîmplări care aparțin nu devenirii firești a vieții, ci spitalului. Lîngă femeie se află medicii care pot vindeca maladiile trupului, salvînd viața. Desigur, nu toți sînt pricepuți și, din cauza nepriceperii, pot distruge, pot mutila. *Cel mai iubit dintre pămînteni* poate fi descoperit, în ceea ce are esențial, programatic, în acest reportaj rece, sec, din maternitate. Aceasta e intrarea în lume, restul nu este decît superstiție :

„Acolo, reîncepu Matilda cu glas șoptit... fiecare gravidă își alege un ginecolog s-o asiste, să aibă adică mai multă grijă de ea, să nu chinuie mult. (...) Și uneia i se recomandă un tînăr, abia ieșit din facultate. Și ăsta, cînd i-a venit sorocul, încalică pe burta femeii, și dă-i, împinge, da' cum !... pînă ce odată sbang, copilul țîșnește ca din pușcă din burta femeii și o face praf..."

Specialiștii pot să-și rateze cu dezinvoltură misiunea lor.

Nașterea pare, astfel, o boală, după cum boală pare și dragostea. Nici moartea nu vine întotdeauna firesc : judecătorul, personaj important în ultimele romane, e chemat să ia această decizie.

Progresul, scria Jung, nu se justifică pe sine dacă omul ajunge în noul stadiu al evoluției „ca fragment", abandonînd tocmai arierplanul său. Bolnavii lui Marin Preda sînt realități emblematice. Ei reprezintă această existență fragmentată nu doar prin accidentul mutilant, ci prin toată devenirea lor. Accidentul e sfîrșitul unui drum.

Programul scriitorului e acela de a recuceri dreptul la Tot. Momentul „frumoasei oculiste" este, din acest punct de vedere, exemplar. *Moromeții* (I), prin paginile

Scanned with OKEN Scanner

sale cu tensiune simbolică, tinde către realizarea aceluiași program. Existența fragmentară a individului își găsește timpul ei : *timpul care nu mai avea răbdare* devine, printr-un proces specific „predist", *istorie*. Trebuie, cu alte cuvinte, să devină accesibil experienței noastre, trebuie să se înserieze, să fie reprezentabil prin evenimentul cotidian.

Delirul studiază formele acute ale bolii și ale consecințelor ei în istoria modernă, istorie care, crede Marin Preda, favorizează accesul bolnavilor în funcții de conducere.

Ticăloșia ar fi tot o consecință a existenței fragmentare. Studiul proliferării ei și-l propune Victor Petrini în eseul său *Era ticăloșilor*. Dumnezeu e bătrîn, spune Marin Preda odată cu Mircea Eliade, și ideea „noii religii" nu presupune altceva decît descoperirea unei căi către unitatea originară. „Da, voi întemeia o nouă religie, spune Nicolae Moromete, care să țină seama de forțele oarbe care pun nu o dată stăpînire pe om, și care să propună altceva decît umilința înrobitoare..." Și intelectualul de excepție care e Victor Petrini ar trebui să întemeieze o „nouă religie" : „O nouă gnoză, pornind de la descoperirile științifice ar elibera omul de teama, de neliniștea cosmică, într-o lume în care Dumnezeul îmbătrînit nu-i mai poate alunga singurătatea sa înspăimîntătoare în fața unui univers de catran care pare absurd. Înțelegînd că universul sîntem noi înșine, putem, prin inteligență, înțelege că nu murim niciodată. Gîndind cosmic, ne salvăm chiar prin el, prin univers, care ne-ar putea deveni familiar și eternitatea lui ni s-ar transmite, deși știm că într-o bună zi vom muri totuși..."

Dar „putem gîndi cosmic" ? În ultimele romane sînt încercări, tentative de a „gîndi cosmic". *Cel mai iubit dintre pămînteni* nu este însă „proiectul noii religii" spre care năzuia scriitorul. Filozoful ar fi fost chemat să o facă, dar viața îl tîrăște pe Victor Petrini în alt tip de experiență. Universul carceral care obturează perspectiva lui Victor Petrini suprimă accesul la Tot : scriitorul trebuie să recunoască eșecul mesajului său de iubire. Nu o religie, ci o operă fragmentară realizează, prin eseul *Era ticăloșilor*, mesagerul naratorului. Dacă nu inven-

Scanned with OKEN Scanner

tează o „nouă religie", nu înseamnă că ultimul roman al lui Marin Preda nu e tentativa exemplară a Scriitorului de a cuprinde o experiență eroică a unui erou al secolului XX. Neputînd fi Biblia noii religii, cartea rămîne documentul palpitant al unei Istorii. Ideea coboară în pămîntul reavăn al întrupării sale, sau chiar în subteranele lui. Marile întrebări care pun în mișcare universul lui Marin Preda leagă romanul de cărțile fundamentale ale spiritului românesc. Care este locul scriitorului în timp și spațiu, care este (poate fi) locul scriitorului (al intelectualului) în *noua lume* iată întrebări la care răspund, fără menajamente, eroii. Se perindă prin paginile romanului, pentru a ne vorbi despre istoria cea adevărată, conducători de state, personalități politice ilustre, eminențe cenușii. „Voi, scriitorii, sînteți neinformați, de-aia cărțile voastre nu sînt bune, dar din păcate nici noi nu vă putem pune la dispoziție unele documente și materiale care v-ar inspira. Dar într-o zi se vor deschide multe arhive și nu cred că ziua asta să fie chiar așa de îndepărtată..." îi spune, în deceniul al șaselea, un foarte înalt demnitar unui mare scriitor. Marin Preda își scrie romanul în vremea în care multe arhive sînt deschise. Foamea sa de real poate fi astîmpărată, „teroarea realului" poate fi transcrisă. Cărțile sale nu mai au păcatele pe care foarte înaltul demnitar le descoperea în literatura epocii sale. Accesul la document e liniștit și sigur de sine. Multe dintre istoriile secrete ale deceniilor al cincilea și al șaselea apar în premieră absolută în *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Prin „romanțare", istoria coboară din Empireul inaccesibil muritorului de rînd, dovedindu-se palpabilă, uneori înscriindu-se în aceeași epopee eroi-comică moromețiană. Marele conducător al popoarelor pare un Moromete șiret, îndemnîndu-și aproapele la o acțiune de tip moromețian.

Dar dincolo de aceste istorii de pe care podoabele adulației au fost înlăturate, Marin Preda depune, cu orgoliu, mărturie despre veacul său ; despre momentele de cumpănă pe care le poate traversa un popor ; despre erorile unui timp și despre sacrificații acelui timp. El nu este, prin ultima carte, doar un mare scriitor — el este o conștiință a națiunii.

Scanned with OKEN Scanner

Ca în fiecare din ultimele sale cărți, întrebarea : care este locul scriitorului — al intelectualului — în noua societate ritmează desfășurarea evenimentelor. În roman este reconstituită o adevărată istorie a luptelor pentru putere din Uniunea Scriitorilor, la începutul deceniului al șaselea. Cum se făceau atunci revistele literare, cum se desfășurau celebrele ședințe, cum acționau mai marii breslei îi explică pe foarte multe pagini lui Petrini prietenul său Ion Micu. Marin Preda, cel care odată cu *Moromeții* inaugurează o nouă epocă literară, vorbește cu uimire dar și cu îngăduință despre vechea epocă în care cuceririle scriitorului au fost reale. Faptele senzaționale din lumea scrisului îi trezesc interesul lui Marin Preda, care le consemnează așa cum consemnează și istoriile de culise ale celui de al treilea Reich : e pământul care hrănește imaginația cititorului inocent, care alimentează curiozitatea marelui public, care pregătește tărîmul pentru viața ideilor.

Interesat de istoria modernă și, mai ales, de incapacitatea ei de a realiza accesul omului la ideea de bine, de adevăr, incapabilă de a smulge făptura umană din condiția ei fragmentară, Marin Preda ne oferă, ca alți mari scriitori ai secolului, un roman al cîmpurilor concentraționare. Drumul prin infern și salvarea, ieșirea prin infern sînt alte pagini pe care patima pentru real a lui Marin Preda nu e de nimic îngrădită. E tema lui.

Eseul *Era ticăloșilor* se construiește pe ideile pe care i le sugerează lui Petrini, în începutul deceniului al șaselea, tocmai istoria contemporană. Teoretic, el este un om *bătrîn* (ca și Moromete). Drumul către adevărurile originare pun în valoare idei legate de relația dintre mase și putere : „Un mare șef, continuai eu (eroul conversează cu prietenul său Ion Micu, n.n.), primește și el ceva în sensul unei scîntei divine ; el nici măcar nu guvernează, predă puterea primită de la popor înapoi poporului și singura lui veghe e să nu apară cineva cu apetituri de a se folosi de libertatea pe care el le-a redăruit-o și de a îngenunchea pe alții. Pe aceia într-adevăr îi stîrpește fără cruțare. Tiranii moderni, de care

Scanned with OKEN Scanner

vorbești tu, nu au în ei această scînteie divină. Dacă e să continuăm analogia și să ne întrebăm în ce constă totuși puterea lor eu aș afirma că sînt de acord cu tine că o primesc, de la mase, dar n-o mai restituie fiindcă... Ei, de ce n-o mai restituie, zise Micu văzînd că ezitam. N-o să spui că au pierdut contactul inițial cu forțele divinității ? ! Ba chiar asta vroiam să spun...".

Cu alte cuvinte și în alți termeni, tiranul modern trăiește aceleași întrebări și aceleași probleme pe care le trăiesc moromețienii. Contactul cu forțele adînci este tema ultimului roman al lui Marin Preda în care teroarea realului devine teroarea istoriei : „Teroarea continuă este deci necesară pentru a descuraja orice idee de demnitate și de libertate", crede Victor Petrini, care va trăi pe pielea sa această „teroare". Cu *Cel mai iubit dintre pămînteni*, romanul „obsedantului deceniu" dă cea mai importantă operă a sa. Document și mărturie, literatura anilor '60 își descoperă aici personajele necesare încheierii unei epoci și unei mode a prozei românești.

Paginile memorabile ale romanului sînt cele în care intelectualul Victor Petrini este angajat la serviciile de deratizare ale urbei. Recalificarea filozofului e tragicomică dar drumul său în lumea de *la fund* nu e lipsit de învățăminte. În infernul luptei cu șobolanii, filozoful descoperă o realitate extrem de dură. Priza la real a prozatorului este, în aceste pagini, fără fisură. Pămîntul nu mai e teritoriul fertilității, e locul pe care se perpetuează speța vulgar agresivă a șobolanilor. Amuzat, în spirit pur moromețian, Victor Petrini și colegii săi din echipa de deratizare fac inventarul obișnuințelor, al tabieturilor, al vieții de fiecare zi a incomodelor vietăți. Filozoful se recalifică. Are lîngă specialiști, oameni pasionați de munca lor. Fac parte din „lumea de margine" pe care Marin Preda o străbate, cu plăcere și cu secret amuzament, de oridecîte ori are ocazia. Ca întotdeauna cînd Marin Preda urmărește „pînă în pînzele albe" devenirea eroului său, ca întotdeauna cînd priza la real e fără fisură, *povestea* capătă o mare transparență : ca în *Moromeții* (I) tăierea salcîmului sau secerișul, ca în *Viața ca o pradă* lupta cu lupii sau iubirea frumoasei oculiste,

Scanned with OKEN Scanner

ca în *Marele singuratic* întoarcerea la țară sau moartea bătrînului Moromete, operațiunile de deratizare dobîndesc o tensiune simbolică. Subteranele șobolanilor, foșgăiala infectă dar nu lipsită de vitalitate a cuiburilor, pînă și luptele cu șobolanii se așează sub un arc al parabolelor.

Mihai Ungheanu observa că definitoriu pentru Marin Preda este conflictul între vocație și aspirație. Am spune că extraordinara vocație pentru *pămînt* a scriitorului face ca tocmai în paginile în care peretele rece al realității imediate, ecranul cotidianului închide perspectiva, să apară o adîncime nouă a locurilor, o constelație simbolică, un șir de omologii așezate sub semnul unor idei tulburătoare. În opera lui Marin Preda realitatea este întotdeauna mai puternică decît încercările scriitorului de a o sublima, cruzimea ei este mai viguroasă decît setea de iubire a romancierului. Dar tocmai această vigoare a ei asigură densitate unică romanelor, dă șansă vieții de a izbucni de sub crusta fragilă a formulei prestabilite. Face ca Marin Preda să învingă nu ca un mare filozof, ci ca un mare prozator român.

* * *

Odată cu *Morometii* (1955) începe și morometizarea universului lui Marin Preda. „Dar mai există printre noi, românii, spune marele scriitor, o categorie de oameni care sînt chiar așa cum îi vrea poetul, contemplativi... Tatăl meu era un astfel de om. Ar fi putut să stea pe prispa scăldată în soare, dacă nu s-ar fi lăsat noaptea, nu ore, ci zile întregi, spectacolul lumii, atît cît se vedea de pe prispa lui fiindu-i absolut suficient ca să-l uimească și să-l încînte fără slăbire.“. De la Moromete pînă la Victor Petrini, contemplativii își păstrează neștirbită fascinația în universul lui Marin Preda. Contemplativii sînt eroii care, asemenea lui Moromete sau a lui Petrini, trec dincolo de accidentul cotidian al lucrurilor. De la ciobanul din Miorița la eroul eminescian, de la Ștefan Gheorghidiu la cutare personaj blagian și de la aceștia la gînditorii fenomenului românesc, există un joc al astrelor care veghează în cultura română. Eroii esen-

Scanned with OKEN Scanner

țiali ai lui Marin Preda se află pe calea reală a devenirii spiritului românesc. Din acest motiv ecoul lor a fost imens, de aceea influența lor atît de profundă. Nici un scriitor al ultimilor patru decenii, cu excepția (poate) a lui Călinescu, nu și-a pus atît de puternic pecetea asupra transformărilor literaturii noastre. Gîndul lui e stenic, acțiunea lui în cultură, memorabilă. Marin Preda este unul dintre acei scriitori care apar la ceasuri de cumpănă parcă tocmai pentru a ne aminti aceste adevăruri :

„Astăzi, cînd lumea este dominată de superputeri, militare și nu numai militare, prin ce altceva, dacă nu prin gîndirea filozofică, prin creația literară și artistică poate să răzbată o țară cum este România ? Aici stă forța unei națiuni mici. Într-adevăr, nimeni nu împiedeca o gîndire artistică sau filozofică să concentreze o mare putere spirituală. Despre Balzac se spune că, prin creația sa, aduce în fiecare an Franței mai multe milioane de simpatizanți chiar decît... (...). E cazul să vedem lucrurile din această perspectivă. Să concentrăm ce avem mai bun în noi, și să luăm cu asalt cerul universal...“. Rînduri memorabile : optimismul lor irepresibil ne îndeamnă a le așeza printre textele catalizatoare ale spiritualității noastre. Luminile strălucitoare ale zilei de vară iluminează nu doar opera scriitorului, ci și gîndul lui, întotdeauna aflat în miezul de foc al marilor speranțe.

La data apariției *Imposibilei întoarceri* „trebuie să-mi iau măsuri“ părea o capcană moromețiană, una din capcanele presărate generos în această carte, ea însăși moromețiană. Și mai adăuga scriitorul, altundeva : „...nu cred că e acuma timpul de confesiuni. Confesiunile înseamnă liniștire, adică privire înapoi. Or, sentimentul meu e că, la ora actuală se așteaptă de la scriitorul român din generația mea opere și nu *mărturisiri*.“

Între aceste două atitudini, prima, aparținînd simțului gospodăresc, și cea de a doua, disimulat polemică, între cele două proiecte, primul, de o admirabilă probitate profesională, al doilea, de o nonșalantă la fel de profesională, a învins prima. *Convorbiri cu Marin Preda*, carte semnată de Florin Mugur (1973), este o carte a confesiunilor ironizate, dar necesare. Pentru criticul care a stăruit îndelung în cărțile lui Marin Preda, poate că

Scanned with OKEN Scanner

mărturisirile scriitorului nu aduc noutăți senzaționale. Pentru istoricul literar, *Convorbirile* sînt însă un document indispensabil, și, probabil, opera lui Marin Preda (despre care s-a scris atît de mult) trebuie recitită lîngă aceste texte. Sugestiile viitoarelor analize pot veni de peste tot și, bineînțeles, le vom folosi și noi. Termenii generali ai discuțiilor (și ai polemicii) sînt cei din *Imposibila întoarcere*. Din nou Marin Preda vorbește despre raporturile dintre *scriitor* și societate, scriitor și confrați, scriitor și cultură. Din nou, dar în termeni mai exacți, Marin Preda este un moralist : „Așadar, dacă scriitorul, artistul în general, e mai liber decît alții, în profesiunea lui, nu e liber față de inspirație, pe care trebuie s-o servească și să fie la înălțimea ei. Asta face ca scriitori ca Balzac să fie numiți „ocnași ai scrisului". De fapt, el a fost un servitor al inspirației sale prelungite, care nu l-a părăsit toată viața." Scriitorul a încercat, mărturisește, să exemplifice acest lucru prin cazul-limită al Siminei (inspirație, muncă inumană, moarte) din *Marele singuratic*. Marin Preda citează din *Mizerabilii* și din *Contele de Monte Cristo* pasaje ilustrînd înalta puritate, generozitate, a personajelor și exclamă : „Ei bine, această literatură este cel mai greu de scris : a descoperi astfel de eroi și astfel de împrejurări constituie aspirația fiecărui scriitor". Și mai departe, transferînd problema în contemporaneitate : „Nu sînt, nu există în viața reală ; sau nu-i descoperim noi. Dar nici alții nu-i descoperă." Experiența *scrisului* are un cuvînt greu aci, și putem să-i urmărim ramificațiile.

Ne putem fixa, deci, o temă de discuție, în jurul operei lui Marin Preda, nostalgia eroului pur, capabil de sacrificiu, de sfințenie. Dumas și Hugo nu sînt repere estetice, ci prospecții în sfera idealului estetic al scriitorului. Nicolae Moromete ar reprezenta o tehnică a realizării neprihănirii. În *Marele singuratic* atitudinea finală a eroului se naște în urma unor lovituri implicate atît în destinul social cît și uman al eroului : „Ca să acționezi, să faci binele, să fii un cavaler al unui sentiment, un cavaler al reparării nedreptății (...) nu poți decît cunoscînd bine realitățile timpului în care trăiești". Profesiune de credință de scriitor realist, nu se poate altfel,

dar și de strategie a moralei. Față în față cu secolul XX, Marin Preda privește în urmă spre o civilizație de alt tip. Se pare că în tradiția marilor nume ale literelor române a existat, mereu, această privire. Eminescu (pentru secolul său),. Sadoveanu, Arghezi puteau exclama : „Eu m-am format într-un anume spirit și am trăit, încă din adolescență, cu ideea că există o limită pe care omul nu o poate trece : în mistificare, în josnicie, chiar în trădare, în nenumărate alte acțiuni care măsoară mizeria umană. Dar ceea ce s-a făcut în secolul nostru (...) naște în conștiințele noastre îndoiala : se pare că această limită nu există [...]." Omul moral e tema unei discuții despre Tolstoi, admirație patetică, și Dostoievski. Firește, că, în față cu aceștia, scriitorul e preocupat *în primul rînd* de publicul său, ca și de literatura română în context universal. Pentru cititorul român, crede Marin Preda, autorii de tipul lui Camus au un succes relativ fiindcă „noi sîntem un popor care știm foarte multe și, ca toate popoarele care stau pe un loc al pămîntului de multe secole, cu greu ne mai poate uimi ceva, din punctul de vedere al științei despre viață, despre moarte sau despre marile evenimente ale literaturii sociale. (...) Ne naștem cu știința despre ceea ce ne așteaptă de la viață. Asta ar fi o explicație [a dezinteresului cititorului român pentru Camus, n.n.]. Dar un alt observator ar putea spune că sîntem, în fond, oameni veseli, și că lucrurile grave, neînsoțite de mișcarea aceea care să facă din artă spectacol, nu ne prea prind, nu ne prea entuziasmează."

Confesiunile stau lîngă zonele umbroase ale operei scriitorului, adică acelea ignorate de critică. Dezvoltînd în alt capitol ideea (refuzînd o paralelă — propusă — între Ilie Moromete și Don Quijote) Marin Preda ține să amintească faptul că spiritul românesc e incompatibil cu nebunia sublimă a lui Don Quijote fiindcă „românii [...] au cunoscut prea multe nenorociri. Nenorociri adevărate, nu închipuite", și „Trăind sute de ani aceste realități, ești prea puțin dispus să te mai distrezi cînd vezi oameni care au psihologii bizare și sînt stăpîniți de un soi de nebunie, aceea de a lupta cu condiții vitrege, în ciuda evidentei zădărnicii."

Scanned with OKEN Scanner

Opera lui Marin Preda se cere judecată și din unghiul de vedere al adeziunii la o istorie care se întinde în timp. Cărțile sale propun personaje a căror formație spirituală se întinde pe parcursul unei întregi istorii. Solidar cu publicul său, scriitorul este solidar cu *istoria*. Iată de ce o frază aparent senzațională (rezolvînd, la prima vedere, brutal, problema prezenței literaturii noastre în context universal) nu e altceva decît o necesară continuare a ideilor enunțate mai sus : „Fiecare popor trebuie să-și închipuie, și asta nu cu îngîmfare prostească, ci cu liniște, că literatura, cultura în genere, începe și sfîrșește cu el".

Experiența conversației, a meditației, a eseului, vor transpare direct în romanele ce vor urma, *Marele singuratic* și *Delirul*. Dacă *Risipitorii* și *Intrusul* exersaseră parabola, simbolul, partitura eseistică, ultimele romane le vor da o amploare nebănuită ; conștiința de mare scriitor, ea însăși, *provoacă* ultimele romane, în care *angajarea* scriitorului optează pentru teme fundamentale : artistul (ca ființă) în fața operei și *Istoria* față de Personajele sale fundamentale. Sînt romanele „esențiale" ale scriitorului.

Aflată în imediata apropiere a cărților de publicistică și confesiune ale scriitorului, *Marele singuratic* e „contemporană" în fond, cu aceste dezbateri. Acest roman al lui Marin Preda este și cel mai bogat în planuri parabolice sau simbolice, precum și în texte teoretice transmise fără intermediar. Eroina principală e Simina, primul personaj artist din literatura lui Marin Preda, erou principal e Nicolae Moromete, cel cunoscut din celelalte volume ale ciclului *Moromeților*. Romanul debutează cu o frază memorabilă prin integrarea ei în structura generală a operei : „Un țăran dacă vine la București tot țăran caută". Lumea țăranilor e (prin urmare) închisă : metropola nu reprezintă, pentru țărani, decît o metropolă *a țăranilor*, sau în care se poate comunica doar cu țărani. Yocknapatawpha Moromeților e un teritoriu închis, sună fraza, siliștenii se adună la *Carul cu bere* și discută. Ca toate „conversațiile" eroilor lui Marin Preda, și aceasta e antologică. Lumea moromețiană e întoarsă pe dos, unul vine din pușcărie, altul are „cioplituri" la un muzeu.

Scanned with OKEN Scanner

Subiect al discuției e Nicolae Moromete : „Nicolae, aproape o legendă pentru silișteniі lui, retras „lîngă București, într-o grădină, la un castel". Unul din convorbitori voise să-l vadă, dar „a făcut drumul degeaba". *Marele singuratic* este, mai întîi, cartea lui Nicolae Moromete. Dacă „un țăran cînd vine la București tot țăran caută", *Marele singuratic* e, pentru Nicolae, cartea despărțirii de lumea lui. A ruperii de țărani. A grădinii.

O pătrunzătoare analiză a parabolei „grădinii" din *Marele singuratic* întreprinde în monografia sa *(Marin Preda, vocație și aspirație*, Ed. Eminescu, 1973, p. 197—206) M. Ungheanu.

Grădina reprezintă iluzia izolării, dar și posibilitatea izolării ; parabola e deschisă, parametrii ei nu corespund întru tocmai analizelor lui M. Ungheanu, centrate pe ideea „lipsei de sens a grădinilor". Nostalgie prezentă în opera lui Marin Preda, grădina cu serele (și castelul) ar putea sublima, floral, monumentalitatea cîmpiei, zarea spațiului moromețian, „civilizarea" lui.

Marele singuratic e un roman foarte bogat în simetrii, ca toate romanele de acest tip : *secretul* lui Nicolae are ca pandant secretul Siminei („secretul vieții ei" !). Viața secretă a Siminei o reprezentase așteptarea, îndelungata așteptare a inspirației, dar și a iubirii totale, care să-l nască pe artistul adevărat, *creatorul*.

Cu alte cuvinte, „secretul" Siminei este legat de maturizarea artistică și umană a pictoriței, de acel salt calitativ pe care doar acest fapt senzațional al iubirii desăvîrșite îl poate realiza. Retragerea (și eclipsa, din planul activității sociale) a lui Nicolae Moromete este, în altă ordine de idei, tot o premisă și o condiție a maturizării. Moromete Nicolae învață în acest răstimp, scrie undeva Marin Preda, explicîndu-și eroul, devine inginer, deci cîștigă o calificare pentru o acțiune *calificată* în plan social. Grădina retragerii sale nu e o utopie, un refugiu, ci (exagerînd) o etapă a cunoașterii lumii. Premeditată ? Desigur, oarecum premeditată, dacă avem în vedere că Nicolae se retrage aici și devine inginer după sfaturile fostului notar din Siliștea, comunist cu funcții de răspundere în aparatul central de partid. Activitatea în plan social cere o pregătire profundă : pregătirea de

Scanned with OKEN Scanner

activist a lui Nicolae Moromete trebuia să treacă, în mod necesar, prin această etapă. Moartea Siminei, declară în *Convorbirile...* cu Florin Mugur Marin Preda, e o altă lovitură care îl împinge pe erou la acțiune. Sînt foarte multe de făcut încă, aceasta e ideea concretizată de Nicolae, de ce să nu contribuie și el la înlăturarea răului, a dezorganizării, și să lase pe alți umeri această misiune grea ? Nicolae se confundă, așadar, pe o bună parte a existenței sale parabolice, cu eroii fără prihană visați de autor, cavaleri ai desăvîrșirii, cei închipuiți în romanele secolului al XIX-lea. *Marele singuratic* este o carte despre desăvîrșire, romantică pe această direcție a ei, în care romanul de dragoste este un pretext de a vorbi despre nostalgia unei lumi purificate de neadevăr, violență, lașitate. În esență, expozeurile autorului, multe preluate direct din *Imposibila întoarcere*, multe regăsite în *Convorbiri...*, nu sînt de natură să îmbogățească structura artistică a romanului, dar ele dezvoltă și precizează ideile enunțate în aceste două cărți. Pentru cine citește *Marele singuratic* pornind de la premisa că romanul reprezintă o suplimentară confesiune, descoperirile pot fi șocante, dar nu în afara cărților înainte amintite. Lumea artiștilor (a scriitorilor), cea descoperită de Nicolae la Castel, e alcătuită din indivizi suficient de caraghioși, a căror principală vină este, sugerează scriitorul, *absența laturii morale a acțiunii lor*. Desigur, recunoaște Simina *(alter-ego*-ul, aici, al autorului), printre ei se află și creatori realmente valoroși, dar și aceștia (și aici autorul nu tranșează definitiv bănuiala sa) își consumă o parte din talent în van.

Marin Preda nu agreează lumea scriitoricească (în aceste manifestări caricaturale ale ei), dar nu o condamnă ; artistul trebuie să muncească din greu, vrea să spună scriitorul, dacă are chemare, și parabola muncii sinucigașe a pictoriței e grăitoare : în momentul în care *știe* că este *adevărat artist*, Simina Golea devine obsedată a muncii ei : nu terorizată, ci supusă (ca să folosim cuvintele lui Marin Preda), pînă la autodesființare, libertății ei de a crea. Scriitorul contrapune cuplului Nicolae-Simina pe acela al bătrînului Moromete-Rădița. Din nou, o trecere din dragoste în moarte, de data aceasta

Scanned with OKEN Scanner

prin urmarea unor legi, tot ale libertății, față de condiția biologică a speței.

Marele singuratic oferă, din nou, un prilej de meditație asupra *calității de artist*. Lumea artei are, pentru Marin Preda, secretele ei, misterele ei, zona ei de sublim și zona ei de umbre. Înaintea moralei (care există) scriitorul încearcă descripția inefabilului. Spectacolul creației autentice, misterios, inexplicabil, e unul din marile subiecte ale acestui roman : roman al unei fascinante ironii (moromețiene ?), dar și al unei recunoașteri (din înalt) a condiției creației.

La data apariției romanului, critica a observat, în *Marele singuratic*, o încercare de sincronizare (de intrare orgolioasă în competiție) cu succesele literare ale momentului, numind, ca reper, *Animale bolnave*. Noi am adăuga și literatura voiculesciană și nuvelele lui Ștefan Bănulescu, în măsura în care acestea apelează la *magic*. Momentul satului (al iubirii de tinerețe — vis al bătrînului Moromete) este acela al revelării structurii organice a lumii rurale. Este una din surprizele *Marelui singuratic*, premieră a operei lui Marin Preda. Creator epic prin excelență, mereu în opoziție cu proza lirică, evitînd, de fiecare dată, argumentul poetic în numele *obiectivității*, Marin Preda încearcă o supradefinire a eroului său pe căi inedite. E o concesie sau înaintare consecventă pe drumul descrierii eroului său, ca *exponent al unei lumi ?* Ultima propoziție ni se pare mai adevărată, în măsura în care ea problematizează, dintr-un unghi nou, existența eroului ca *erou al satului*. Ca erou al acestei lumi.

Rădița (din visul bătrînului Moromete) este unul din reprezentanții ei. Acceptarea iubitului, intrarea în căsnicie sînt evenimente acompaniate de ritualuri magice. Iubirea dintre atunci tînărul Ilie Moromete și Rădița se împlinește în riturile unei existențe ale mitului ; satul cu cîmpiile sale și cu magiile lui leagă lumea într-un *Tot* : și detestatul Blaga (căci el este cel cu ideea că badea Gheorghe a boicotat istoria) devine un nou reper al operei lui Marin Preda. Ca și Simina, Rădița este o jertfă în numele frumosului ; dar, în această lume a sa-

Scanned with OKEN Scanner

tului, al frumosului existenței care se opune libertății existenței. Rădița moare, spune undeva sora ei (iubita tîrzie a lui Ilie Moromete), fiindcă nu mai are ce aștepta de la viață. Ne naștem, noi, românii, cu știința vieții, declară Marin Preda în *Convorbirile...* sale. *Știința vieții*, în complexul acesta al lumii rurale, mai înseamnă și integrarea în *frumos* prin *magie* ; or Rădița își trăise această libertate a ei. Și moare, abuzînd de „libertatea" existenței întru frumos.

Firește că Marin Preda ironizează, de oricîte ori are prilejul, provizoratul noilor structuri rurale. *Imposibila întoarcere* la lumea satului ascunde frămîntări (și tragedii) tipice epocii moderne. În *Marele singuratic*, tragedia (modernă) pe care o implică transformarea vechii lumi rurale e înlocuită de priviri nostalgice, de discuții (teoretice) cu Simina.

Tragediile se mută în „grădină", unde violența (o caracteristică a lumii moderne, după Marin Preda) își descoperă un teritoriu prielnic. Marin Preda detestă *spiritul primar agresiv* în această carte a eroului „fără prihană", Nicolae. Spiritul primar agresiv este alt element de reper, și (ca în toate romanele lui Marin Preda) altă simetrie necesară. Romanul polițist închis în *Marele singuratic* nu-și are altă justificare ; în această lume a „nostalgiei purității", spiritul primar agresiv izbucnește surprinzător : violența naște violență, umilirea cere crimă, promiscuitatea născînd monștri. Carte a meditației, *Marele singuratic* este romanul unei sume de probleme, nu întotdeauna armonizate, dar întotdeauna înfățișînd vocația reflexivă a scriitorului. Roman febril, *Marele singuratic* este un roman al problemelor creatorului, dar și al satului, văzut de data aceasta, de la mari distanțe, prin lentilele „imposibilei întoarceri". El este „romanul teoretic" al scriitorului, punctul de sus (nu calitativ, ci ca direcție a preocupărilor) al seriei de romane problematice deschise de *Risipitorii*, continuate cu *Intrusul*, *Morometii* (vol. II), *Delirul*. Literatura „problematică" a lui Marin Preda își adună, în *Marele singuratic*, parabolele, explicîndu-le. Roman „teoretic", *Marele singuratic* e un roman explicativ, o meditație asupra contextului literaturii scriitorului. *Marele singuratic* ne permite să urmărim, mai bine, temele

Scanned with OKEN Scanner

obsedante ale literaturii lui Marin Preda. Completînd ciclul *Morometilor*, *Marele singuratic* este, într-un anumit sens, tot o carte a „Morometilor" : este cartea ruperii definitive a lui Nicolae de satul său. Rupere care permite meditația detașată asupra lumii rurale. Legenda morții lui Nicolae, care închide ca o ramă (romanul e, arhitectonic, o *Rahmenerzählung*) *Marele singuratic*, există în volumul al II-lea, unde, de fapt, există și „continuarea" *Marelui singuratic*. Și exista și această frază-concluzie a romanului apărut cu cinci ani mai tîrziu : „Și cu toate acestea Nicolae nu numai că nu murise în acest timp, dar ajunsese inginer horticultor și la o conferință a regiunii de partid București fusese ales delegat și apoi membru în comitet. I se încredințează funcția de șef al secției agrare. Putea însă să ajungă oricît de sus, drumul lui se pierduse, atît de mare era forfota celor de jos, care își căutau febril propriul lor vad...".

Înainte de a aborda „problemele unei civilizații", opera lui Marin Preda descrie, prin personaje fundamentale, o civilizație. Între *Marele singuratic* (roman al artistului) și *Cel mai iubit dintre pămînteni* personajele sale esențiale trec prin prefaceri ce vizează, în primul rînd, *Istoria* : de aceea, analizele noastre vor întreprinde un mic ocol pentru a urmări acumulările unor idei, probleme, leitmotive.

Morometii (vol. II), apărut în 1967, este deci romanul înstrăinării lui Nicolae de lumea sa. Satul lui Nicolae nu mai este satul poienii lui Iocan și al lui Ilie Moromete, este un sat profund transformat de o „istorie care nu mai avea răbdare" ; iar Nicolae Moromete este *cel trimis* să se ocupe de noua istorie a satului. *Morometii II* este cartea sfîrșitului iluziilor morometiene, *Marele singuratic* este un „subsol" al ei. *Morometii* (vol. II) încheie istoria satului lui Marin Preda, iar moartea bătrînului Moromete e ultimul eveniment extraordinar al acestui final. Nici o întoarcere, către el, nu mai e posibilă : drumul e închis pentru totdeauna. Amintirea nu mai poate recupera nimic din această lume, care, acum, e alta. Volumul al doilea al *Morometilor* este cartea în care această lume a satului iese în afara lui Ilie Moromete ;

Scanned with OKEN Scanner

Moromete, bătrîn și singur, rămîne la marginea ei, purtînd, în răstimpuri, dialoguri obosite cu Nicolae Moromete, activist de partid în volumul al II-lea. Impetuozitatea fiului (și dogmatismul acestuia) și logica implacabilă a bătrînului (și scepticismul binevoitor al lui) alcătuiesc extremele între care un mare număr de personaje vor supune judecății, nu o dată ironice, a autorului, ideea unui *sat nou*.

Volumul al doilea al *Morometților* este, mai întîi, volumul eșecului unei familii. *Morometții* (vol. al doilea) începe prin încercarea — ultima — lui Ilie Moromete de a-i convinge pe cei trei fii mari (Paraschiv, Nilă, Achim) să revină în sat. Cei trei s-au orășenizat (la modul mizer), au servicii aproximative și orgolii sterpe : existențele lor sînt înecțoșate de dezrădăcinare și de o criză a acomodării. Dizolvarea familiei continuă prin moartea lui Nilă, a lui Paraschiv ca și prin fuga Catrinei din casa bătrînului Moromete. Femeia era obsedată de întoarcerea celor trei (imposibilă, în fapt) și contrariată de intențiile împăciuitoriste ale bătrînului. Nicolae devine activist (și aceasta este cea mai adîncă despărțire) iar Moromete rămîne singur ; singur, adică doar cu grupul lui de foști liberali, între care comentează, detașat, ironic (dar înfrînt) noua ordine a lumii care se naște.

Volumul al doilea al *Morometților* este cartea însingurării bătrînului șef al clanului și cartea morții sale. Că din ea se pot desprinde alte romane (scriitorul declara în *Convorbirile...* cu Florin Mugur că are pe șantier un volum al *Morometților* care are să ocupe perioada războiului. La apariție, acesta ar deveni volumul al doilea, iar actualul volum al doilea ar deveni, în consecință, *Morometții*, vol. trei), așa cum s-a desprins *Marele singuratic*, părea posibil. Dar *Morometții* (vol. doi) va rămîne cartea fundamentală a *imposibilei întoarceri*. Germenii disoluției sînt purtați, deci, în însăși familia *Morometților ;* atitudinea (s-o numim așa) ultraconservatoare a soției, subit habotnică, fascinația îmbogățirii prin orășenizare (a celor trei frați), intrarea lui Niculae în politică (în acțiunea politică) sînt direcțiile dizolvării ei. Din șef al clanului, Moromete devine doar un partener

Scanned with OKEN Scanner

de conversație : al foștilor liberali și al fiului său, Niculae, activistul de partid.

Marin Preda rescrie, aci, mai vechea și celebra sa nuvelă *Desfășurarea*, polemizînd, în cadrul propriei sale opere, cu schematismul de odinioară. În nici un alt roman consacrat satului nu a apărut un număr atît de mare de personaje și nici un scriitor nu s-a sprijinit pe atîtea fișe biografice. Cartea e, într-un sens, o monografie a satului într-un anumit moment istoric. Căci dacă, într-un anume anotimp al literaturii actuale, se vorbea despre o literatură în care *masele* erau reprezentate de ficțiuni în alb-negru, adevărata literatură a maselor (din universul rural) este realizată abia acum. Deci această sumă, aproape sufocantă, de biografii, realizează *tabloul* satului ; personaje care devin, abia acum, mișcate de istorie, de prim-plan. Firește că mai întîi atenția e îndreptată asupra „Moromeților" degenerați sau a spiritului moromețian degenerat, reprezentat de ființe cu intelect puțin, dar cu un bine dezvoltat instinct al adaptării. Romanul nu e, deci, al țărănimii sărace, ridicate de revoluție la o viață nouă, ci al unei false țărănimi, a straturilor de „la fund" din lumea rurală. Țărani autentici nu sînt nici Bilă, nici Plotoagă, nici Isosică. Ei sînt, în lumea țărănească, elemente impure, și impostura lor va da noilor zvîrcoliri ale satului o dimensiune tragică. Veniți de aiurea ca Adam Fîntînă, pripășiți în Siliștea (căci Siliștea e capitala lumii lui Marin Preda) prin jocurile întîmplării, ridicați la condiția de țăran (ea însemnînd pentru Marin Preda o civilizație, un arbore genealogic și o noblețe) de același joc al întîmplărilor, ei vor fi agenții dizolvanți. (Și motivează scriitorul : aceste ființe au reușit să intre în partid, și, mai tîrziu, să pună mîna pe putere, prin manevrele liberalului Aristide, scos mai apoi, din circuit, de evenimente. Bilă, Isosică et comp sînt manechine ale acestui Aristide, după cum, mai tîrziu, ale propriei lor imposturi). Ne-țărani, falși țărani, ei neagă civilizația moromețiană, care e una a ideii, a bucuriei de a gîndi. Falși țărani ridicați la rangul de țărani, ei nu știu să gîndească : știu doar să rostească lozinci, să se descurce în intrigi meschine (cum să obțină un cutare un post de cantaragiu la moară etc.). Este pa-

Scanned with OKEN Scanner

rodia lumii din primul volum. Toate formele atitudinilor moromeţiene există în atitudinile lui Isosică : crunt degradate însă. *Moromeţii* (volumul al doilea) este cartea, prin excelenţă, *a spiritului primar agresiv*. Bilă, de altfel, este cel care *loveşte* (la propriu) pe activistul de partid Niculae Moromete, declarînd, în '46, că trebuie să fie anticomunist ; Bilă, membru de partid, va fi cel care va declanşa tulburări în sat, cîţiva ani mai tîrziu, *lovind*. Violenţa se propagă în lanţ : „devierile" au, ca rezultat, o înflorire a spiritului primar agresiv de care vorbeşte scriitorul. În sate apar camioane de miliţieni, se trag focuri de armă etc. Într-o anume măsură, spiritul primar agresiv îl contaminează şi pe Niculae Moromete ; eroul preferat al lui Marin Preda devine rigid, intratabil în relaţiile cu tatăl său. Sau, din punctul de vedere al bătrînului Moromete : incapabil să gîndească logic. Niculae gîndeşte deci în lozinci, înlăturînd brutal *conversaţia* bătrînului printr-un dispreţ orgolios al opiniilor acestuia. Nu e, aceasta, tot o manifestare a „spiritului primar agresiv" ?

Drumul către activitatea de partid a lui Niculae reprezintă, iniţial, efortul adolescentului *de a răspunde marilor întrebări ale existenţei*. E un pasionat al cărţilor, citeşte. Prima revoltă (şi esenţială) a lui Niculae Moromete e aceea faţă de *răspunsurile consacrate*, insuficiente pentru el, şi insuficiente pentru lumea care trăise tragedia războiului : „— (...) De ce ne mai naştem, părinte, dacă trebuie să murim, de ce s-a născut omul care îi facem acum parastasul, dacă într-o zi a trebuit să-l calce căruţa ? A scăpat cinci ani de gloanţe şi bombe şi n-a scăpat de un cîine care mînca o cioară şi i-a speriat caii. Asta era hotărît dinainte. Cine a hotărît, părinte, cine a luat decizia asta că el trebuie să moară ?"

Răspunsurile preotului (ale religiei) sînt nesatisfăcătoare, şi adolescentul le refuză cu violenţa pe care doar adînca jignire o poate stîrni :

„— A, răcni deodată băiatul, şi apucă în aceeaşi clipă cu o mînă masa să răstoarne şi cu cealaltă să tragă de pe ea faţa încărcată cu strachini şi pîine. Afară cu voi, duceţi-vă în pămînt *dacă v-aţi născut ca să muriţi* (s.n.)..."

Scanned with OKEN Scanner

Furia împotriva religiei, a răspunsurilor ei reprezintă furia tînărului împotriva unor răspunsuri insuficiente, în numele demnității gîndirii. În acest sens Niculae este moștenitorul tatălui său, logicianul. Dar Niculae vrea să meargă mai departe, înlocuind scepticismul lui Ilie Moromete cu o *idee constructivă*. El vrea să întemeieze o *religie nouă*. Romantismul adolescentin (iluzia unei noi religii) este îndreptat de „tînărul notar" spre *noua ideologie*. Noua credință existînd, Niculae va deveni unul din *apostolii* ei, sau fără limbaj figurat : activist de partid.

Momentul culminant al primei etape din activitatea de partid a lui Niculae este acela al apariției sale, în 1946, în sat, pentru a-și pune la punct concetățenii. „Băiatul" vorbește patetic, înfruntarea cu concetățenii e dură, vocea îi e „ca o lamă de cuțit". Niculae e un luptător conștient, mai mult, e un fanatic al ideilor pentru care luptă. Și bătrînul Moromete devine, într-o situație critică pentru fiul său, solidar cu el. Solidar, și pentru ultima oară, puternic în fața consătenilor săi. Printre înjurături, replica lui Ilie Moromete arată că, în fapt, bătrînul detestă febra achizitivă a țăranilor și a pseudoțăranilor : „— Frumos vă stă, mă (...), spuse Moromete rostogolindu-și ochii în fundul capului. Și proști sînt și ăștia (...) că vă cheamă pe voi să vă spună cu frumosul în loc să pună parul pe voi să vă sature."

A doua apariție în Siliștea a lui Niculae are loc în perioada cotelor : tînărul Moromete e trimis de raion să se ocupe de campania agricolă în sat. Acum Niculae nu mai este un romantic, ci un funcționar relativ conștiincios care execută, cu foarte puține abateri, dispozițiile șefilor săi. Dialogul cu Moromete-bătrînul devine imposibil, integrarea „sentimentală" în lumea satului, la fel.

Întoarcere imposibilă ? Da, desigur. Civilizația clasică, „tradițională", a satului românesc, cea reprezentată de bătrînul Moromete, nu mai există.

Cercul întrebărilor scriitorului se deschide către alt capitol al operei sale : *al rezistenței* morale, temă adîncă a literaturii lui Marin Preda.

Rezistența morală. Dacă străvechile structuri rurale s-au destrămat (vezi *Imposibila întoarcere)* și dacă dru-

Scanned with OKEN Scanner

mul înapoi, către ele, e închis pentru totdeauna, ce se întîmplă cu cei ce, altădată, defineau acele structuri ? Care e condiția, deci, a integrării în noile structuri, structuri ce sînt ale lumii citadine, aceasta ar fi întrebarea romanelor ce urmează primului volum din *Morometii*.

Lumea satului este, mereu, centrul de referință a operei lui Marin Preda : noua alcătuire morală a individului o presupune pe cea veche. Bunicii orășenilor lui Marin Preda sînt țărani autentici. Mama doctorului Munteanu *(Risipitorii)* aparține satului, cultivînd ideea morală pe care i-o întipărise acesta. Însuși doctorul Munteanu își molestează soția precum Ilie Moromete sau precum oricare țăran din Siliștea nevasta. Doamna Sorana *(Intrusul)* seamănă cu o bătrînă țărancă, iar părinții lui Călin Surupăceanu vin de la țară. Soția lui Călin Surupăceanu e țărancă traumatizată de violențe, iar *noul oraș* din *Intrusul* concentrează țăranii împrejurimilor. În copilărie Constanța și Vale hoinăriseră prin cîmpiile din marginea Bucureștiului, și Constanța visează satul ca o posibilă liniștire. Petre Sterian și Lungu, muncitori și activiști de partid, își vor completa experiența politică la țară iar Simina va avea, ca artistă deplină, revelația lumii rurale. În adînc toți poartă o anume nostalgie, nemărturisită, a spațiului lui originar, *satul*. Forța centripetă a orașului îi adună, dar îi modelează greu : în fiecare dintre eroii lui Marin Preda descoperim o rezistență ascunsă față de oraș. În *Imposibila întoarcere (Ciudatele obiceiuri ale bucureștenilor)* Marin Preda consemnează, în miezul capitalei, o aglomerație de habitudini rurale : „Încep să citesc numele celor ce au locuit în decursul anilor în odăile acestui apartament. Dobre cutare, Cutărescu Ilie, Iliescu cutare, Ionescu Gheorghe, Gheorghescu Petre, Petrescu George, profesori, avocați, cizmari, frizeri, contabili, mutați, duși... Pe unde or fi ? Numărul lor mare sugerează instabilitatea modului lor de viață, trecerea lor pe aici (prin acest apartament, n.n.) ca printr-o gară... Unul venea din Pociovalișteа, Gorj, altul din Cujmir, altul din Bora, Slobozia (...) etetera, etetera. Te pomenești că ăștia sînt mămăligarii bucureșteni care stau la coadă la mălai.“ Profesiuni din-

Scanned with OKEN Scanner

tre cele mai diverse își reclamă o ascendență țărănească : meseriași, dar și intelectuali de cele mai diverse categorii locuiau în apartamentul buclucaș, a cărui fișă scriitorul o scrutează cu mirări moromețiene.

Consemnarea, la modul ironic-ocazional, nu trebuie să ne interzică o constatare ce ține de esența noilor relații întronate între noii „orășeni" : acelea ale provizoratului. Noii orășeni sînt instabili, la propriu și la figurat. Străvechea „știință a vieții" trebuie înlocuită cu o alta, dar, în cadrul acestui interval își creează loc de acțiune gestul imediat, *lipsit de mediere, spiritul primar agresiv*. Cum și pînă unde poate rezista, față de formele lui (evidente, dar mai ales disimulate), omul ?

Răspunsul la această întrebare se conjugă cu altă temă centrală a operei lui Marin Preda : aceea a *risipitorilor*. Căci dacă bătrînul Moromete își va cultiva, pînă la capăt, dreptul său de a contempla și de a înțelege lumea, nu e mai puțin adevărat că lumea din jurul său se va înfăptui sub semnul risipei.

Familia se risipește, fiii devin altceva, soția îl părăsește, satul însuși va înainta în timp fără participarea lui. Moromete este întîiul risipitor, remarcau criticii. Risipitor prin lipsa de implicare în *idee*. Fiii săi dau o formă concretă risipei, excepție făcînd, într-o anume măsură, Niculae.

Una din formele protejării față de spiritul primar agresiv (și față de risipire) este retragerea. Întreaga operă a lui Marin Preda este deosebit de bogată în retrageri strategice. Retragerea este adînc implicată în ideea de maturizare, de ieșire din provizoratul acțiunii. Cea mai spectaculoasă retragere este a lui Niculae *(Marele singuratic,* Morometii, vol. II), dar plecarea lui Călin Surupăceanu la studii și chiar părăsirea noului oraș tot retrageri sînt. Ieșirea doctorului Munteanu în afara relațiilor anterioare (după tentativa de sinucidere), boala Constanței, reprezintă alt mod al *retragerilor*. Căci dacă „noi, românii, ne naștem cu știința vieții" (vezi dialogul cu Florin Mugur), în noile condiții maturizarea e un proces complex, nu lipsit de dificultăți. Maturizarea e legată, în opera lui Marin Preda, de prezența *celuilalt*, a prietenului mai vîrstnic. Operațiunea „introducerii" tî-

Scanned with OKEN Scanner

nărului în noua lume, în știința ei, reprezintă un act similar actelor sacre, cele din obsedanta religie a lui Niculae Moromete. În *Morometii*, II rolul de inițiator îl joacă tînărul notar, în *Intrusul* inginerul Dan. Ei sînt, în realitate, personajele visate de Marin Preda, cavalerii fără prihană, romanticii luptători și preadrepții purtători ai unui ideal, oamenii politici adevărați. Ei instaurează în jurul eroului un nimb de puritate, ei îl invită la acțiune, ei îl „creează" ca activist social.

E drept că acești înalți cavaleri ai faptei nu ocupă, în romanele lui Marin Preda, un spațiu prea amplu, ei alcătuind mai degrabă cadrul, premiza rezistenței eroului, spațiul retragerii în fața violenței și a agresiunii. Dar *celălalt*, ca spațiu protector, ca spațiu al maturității, există sub forma *eroinelor*. A femeilor. A iubitei, a prietenei, a mamei. „Adevărul e (declară scriitorul în *Convorbirile* înregistrate de Florin Mugur) că știința despre viață și moarte a femeilor e mai mare decît a bărbaților. Nu sînt ele primele care, trebuind să nască, știu că trebuie să moară ?"

Adevărul e că femeile, în romanele lui Marin Preda conservă „vechile structuri" de civilizație, chiar dacă aparent se adaptează mai ușor. Figurat vorbind, ele sînt spiritul conservator al vechilor alcătuiri morale. Rezistența lor față de noua întemeiere e mai mare, intransigența (rezistența) morală mai adîncă. Doamna Sorana (protectoarea lui Călin Surupăceanu) se retrage din teatru fiindcă „nu vrea să joace în piese comuniste" (în realitate, explică autorul, piese pur și simplu proaste, nu comuniste) dar admiră postura luptătoare a comunistului Dan și-l leagă pe tînăr de acesta. Catrina Moromete devine habotnică. Retragerile feminine implică ancestrala strategie a așteptării, dar mai ales a păstrării unor norme de viață care pot proteja în momentele critice. Sorana îl protejează pe Călin, după cum „redeșteptarea" lui Niculae va fi activată de două prezențe feminine, Simina și Nicoleta Păceșilă. Episodul „frumoasei oculiste" din *Viața ca o pradă*, narat într-un stil ce permite cititorului îndoieli asupra autenticității lui, este una dintre căile către „viața interioară" a cărții : dacă femeile ini-

Scanned with OKEN Scanner

ţiază în „ştiinţa vieţii", dacă ele protejează împotriva violenţei, frumoasa oculistă va facilita tînărului cunoaşterea lumii, a celei ascunse. Iniţierea în dragoste este simultană dreptei priviri asupra lumii. Dacă *văzul* este un leit-motiv al cărţii (unul dintre prietenii „înţelepţi" ai scriitorului e un orb), aşezarea lui în drepturile firești revelează o nouă lume, cu nuanţe infinit mai bogate. Desigur, lumea maturităţii : fiinţa deplină îşi ia în posesie lumea care trebuie să-i aparţină.

Acestea ar fi cazurile „protecţiei" faţă de violenţă, prin iniţierea în ştiinţa vieţii : cazurile generale oarecum. Numărul lor poate fi mult sporit, iar sublinierea particularităţii lor, nuanţată. Spre adîncul operei lui Marin Preda pătrundem studiind o altă formă a retragerii : muţenia.

Va trebui, întîi, să precizăm, care ar fi sensul muţeniei în opera lui Marin Preda. În *Marele singuratic*, consacrînd cîteva pagini tinereţii lui Ilie Moromete, scriitorul notează că, acesta, ca tînăr, era denumit *Mutul*. Marele logician de mai tîrziu, animatorul colocviilor din poiana lui Iocan, era, în tinereţe, în faţa concetăţenilor săi, Mutul. Şi explică, în aceleaşi confesiuni, Marin Preda : ideile lui nu se împliniseră, gîndirea lui nu se maturizase. Cuvintele aşteptau înţelegerea lumii, echilibrul gîndirii.

Pentru a putea vorbi (ori pentru a ieşi din tăcerile sale) Ilie Moromete trebuia să înţeleagă. Moromete Ilie nu putea vorbi pînă nu avea în faţă o lume raţională, o lume care să poată fi înţeleasă. Cuvîntul trebuie să aibă acoperire-aur în *idee* : altfel nu-şi cîştigă dreptul de a exista. Despărţirea bătrînului Moromete de fiii săi are loc, mai întîi, la nivelul cuvintelor. Bătrînul nu mai înţelege limbajul cărţilor lui Niculae. Antologică e discuţia dintre bătrîn şi Niculae în grădină (*Moromeţii*, vol. II), în care tînărul îşi întîmpină tatăl cu o seamă de cuvinte stranii pentru acesta. „Umanism, citi Moromete lăsîndu-se în voia sunetelor cuvîntului, în speranţa că acesta i se va dezvălui poate..." şi „Moromete se uită în altă parte. Era limpede că în ciuda simplităţii cuvintelor nu înţelegea. Uitase însă că în acest caz trebuia să se ridice şi să plece."

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de coloratura umoristico-anecdotică, credem că un sens adînc leagă peregrinarea lui Ilie Moromete (*Morometii*, vol. II) prin Bucureștii celor trei fii evadați. Bucureștii, în speță *orașul*, e, pentru bătrînul logician, și un labirint al cuvintelor. Bătrînul caută o stradă care se cheamă *Cheia* sau *ceia* Rosetti, un reper e o firmă *jamol*. „*Ce să înțeleagă*, se întreabă Moromete după ce misiunea lui de pace eșuează, *din tăcerile lor fără rădăcini, din fumul țigărilor lor?*“ Tăcerile trebuie să aibă acoperire, să aibă sens.

Cuvintele, comunicarea, reprezintă pentru Marin Preda certitudinea unei lumi raționale: violența nu aparține unei lumi raționale. Ieșit din pușcărie, după ce fusese condamnat pe nedrept, Valache se retrage în mutenie. Adică prin absența relației, Valache subliniază lipsa de logică a atitudinii celor din jur. E drept că pentru Valache mutenia e o primă etapă a intrării în moarte: fostul cîrciumar se va sinucide, înțelegînd că rolul său a luat sfîrșit în satul, în lumea care a devenit alta.

În toate romanele lui Marin Preda paginile colocviale, conversațiile, ședințele (comunicarea prin cuvînt) ocupă un spațiu foarte amplu, poate mai amplu ca în opera altui prozator român. În *Viața ca o pradă* scriitorul se arată fascinat de *vocea umană*. Nu atît imaginea lumii, cît spusele oamenilor, îl fascinează. Povestirile începutului sînt *spuneri*, dialoguri, replici extraordinare, făcute să fie ascultate; M.R.P. va citi *Pîrlitu'* în fața unui auditoriu (Geo Dumitrescu et comp.) căruia îi va detalia frumusețea „rostirii“. Mutenia e un ritual complex, o absență cu sens adînc. (Amînarea „Morometilor“ e comparabilă tăcerilor lui Ilie Moromete, *mutenie* lui). O operă e o replică, la figurat desigur dar și la propriu ca *În ceată*: o replică, adică o cucerire a Lumii. Retragerea în mutenie subliniază dificultatea relației sau fragilitatea ei, dar și amînarea Lumii, poate chiar refuzul ei. În grădina sa, Niculae refuză orice conversație *(Marele singuratic)*, reeditînd, ca Mut, tinerețea tatălui său și împlinirea sentimentală a acestuia. Încercarea de sinucidere a doctorului Munteanu e premearsă de tăcere. Iar după ce sinuciderea eșuează, doctorul Munteanu *(Risi-*

Scanned with OKEN Scanner

pitorii) se confesează fostului său prieten Sîrbu : „Ai să mă întrebi ce-am să fac. Întîi, nu mai vreau să văd pe nimeni, nici pe tine, n-ai fost alături de mine cînd mi-a fost greu, nu pot să-ți iert acest lucru. Deocamdată, țin la viață, acum după ce am trecut pe lîngă moarte nu renunț la ideea la care am aderat în '45 (despre intrarea în Partid e vorba, n.n.) îmi voi realiza pe altă cale aspirațiile..."

Trecerea prin tăcere (absență deci, sau, mai adînc : apropiere de moarte) ca act fundamental dă sens celorlalte acte esențiale : naștere, dragoste, căsătorie, și ele stînd, în noua febră a relațiilor, sub semnul risipirii. Trecerea prin *tăcere* reprezintă, la alt nivel, în alt limbaj, un act necesar consolidării Operei. * Întîrzierea Cărții dă sens existenței ei, contribuie la împlinirea ei : tăcerea e fragmentată de scrieri în care implicarea e insignifiantă. Finalizarea Operei consumă fizic, boala urmînd realizării ei : știința medicală (a lumii noi) este inferioară „științei străvechi" a mamei naratorului, care, în copilărie, vindecase eficient stări similare. Scrierea *Morometilor*, ca și amînarea lor, pare (în registrul poetic, mai frecvent în ultimele cărți ale lui Marin Preda) un ritual, un act magic : o naștere și o împlinire, acte fundamentale ale existenței... Făurirea noilor relații are adînci repercusiuni în domeniul „actelor fundamentale" ale existenței.

„În epoci însă (scrie Marin Preda în *Risipitorii* ed. definitivă, 1969, pg. 257) în care viața unei societăți e mai mult sau mai puțin stratificată, în care marile schimbări s-au produs de mult și generațiile lasă moștenire una alteia valori morale și materiale stabile, atenția oamenilor asupra caracterului irepetabil al marilor acte ale existenței lui individuale are la dispoziție și timpul și răbdarea să aștepte și să stăruie. Se moștenește ideea că ești singur răspunzător de împlinirea lor..."

Dar în epocile în care „marile schimbări nu s-au produs de mult ?"

---

* Supunerea față de legea Pămîntului, de vocile Pămîntului ; iată ce poate însemna tăcerea, experiență esențială a vieții interioare.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să observăm că după *Morometii* I, toate *cărțile fundamentale* ale lui Marin Preda se ocupă de anii deceniului al șaselea, deci *anii în care marile schimbări nu s-au produs de mult*: în plus, *Morometii* vol. II, *Desfășurarea*, *Risipitorii*, *Intrusul*, sînt consacrate anilor 1950—53, deci anii cultului personalității, ale erorilor condamnate mai tîrziu de Partid.

Să continuăm: „Un om însă îndrăgostit de o femeie, al cărei dosar de pildă se încarcă exact în timpul în care urmează să se decidă dacă va avea sau nu loc întemeierea unei noi familii, nu mai poate avea sentimentul întreg că e răspunzător de acest act." Citatul al doilea e generic, autorul voind să sublinieze că o seamă de răsturnări sociale acționează asupra ideii de responsabilitate morală, transformînd-o. Locul iluziilor morometiene ar fi luat de altele, deci: risipirea se naște din iluzia *lipsei de răspundere*, a *lipsei de implicare* în aceste acte fundamentale ale existenței.

Lipsa de răspundere este o formă a agresiunii, mai mult sau mai puțin disimulate. Doctorul Munteanu se căsătorește cu Constanța fără a avea sentimentul unui act fundamental al existenței. Constanța așteaptă un copil (alt *act fundamental)* la care e silită, de doctor, să renunțe. Însăși Constanța îl prezintă pe doctorul Munteanu (logodnic) ca „primul viitor soț". Imaturitate simptomatică. Traversarea anotimpului revoluționar dă cealaltă dimensiune a șocului: Constanța ia contact cu nebănuita lume *de la fund*, cea care trebuie ridicată la rangul demnității de noua societate. Analfabeții (Constanța e profesoară angajată în munca de alfabetizare) mahalalelor contribuie, decisiv, la distrugerea — sau la desăvîrșirea distrugerii — echilibrului. Femeia va cădea, pentru îndelungată vreme, bolnavă.

Sistemul nervos a cedat șocurilor, după cum, în alt sens, a cedat sistemul nervos al lui Valache. În sens invers: și boala Constanței (ca și retragerea lui Niculae) reprezintă înfrîngeri *temporare*, retrageri temporare. *Rezistența morală* se recîștigă prin aceste retrageri temporare din fața șocurilor. După boală, aflăm că *Constanța se recăsătorește* și existența ei se reechilibrează.

Scanned with OKEN Scanner

Risipitorii pot fi însă și *ceilalți*, martorii nedrepți sau neînțelegători ai actelor esențiale. *Intrusul* e, pînă la un punct, romanul în care *risipitorii* sînt *ceilalți*. *Intrusul* este, în opera lui Marin Preda, romanul întemeierii unei noi civilizații, a *noului oraș* ca simbol al lumii noi. Am văzut că în toată opera lui Marin Preda ne însoțește prezența cetății, în forma particulară, a orașului ; și așa cum se întîmplă cu îndelungatele obsesii care traversează opera unui scriitor, ridicată, în anumite momente, la rang simbolic. Între romanul *Risipitorii* așadar și romanul *Intrusul* există o relație similară aceleia dintre cele două volume ale *Moromeților* : dacă primul volum creează eroii, văzuți din interiorul lumii lor, cel de al II-lea aruncă o privire oarecum din exterior, descoperindu-ni-i pe aceștia din unghiul risipirii lor. În *Intrusul* risipitorii sînt ceilalți, martorii, autorul optînd necondiționat pentru eroul său principal, *Constructorul*. În *Risipitorii*, în primele două versiuni, nu există o opțiune definitivă, sau dacă aceasta există (prin Vale) există doar sub forma unei opoziții a ingenuității constructive față de complicația sterilă. În versiunea a III-a, versiunea ulterioară *Intrusului* (și care ni se pare modelată și de acesta) o anume simpatie îl leagă pe autor de destinul ascuns al doctorului Munteanu, posibil Meșter Manole.

Cartea Meșterului Manole este (nu anunțăm o noutate) *Intrusul*.

La modul simbolic, o nouă societate trebuie să-și construiască orașele ei noi, și aceasta își propune *Intrusul* : să descrie o întemeiere. Și nu în spațiul abstract al metaforei, ci în spațiul concret al unei realități istorice. *Intrusul* este un Meșter Manole modern. Călin Surupăceanu e, inițial, vopsitor de acoperișuri (un posibil Meșter Manole al tradiției) dar cum „acoperișurile de tablă dispar“ își va schimba meseria. Va deveni, în spiritul noii lumi, constructor al unei uzine electrice. Și al unui nou oraș. El îl secondează pe inginerul Dan, comunist convins de adevărul misiunii sale istorice ; amîndoi descind într-o lume de țărani „de pe vremea lui Ștefan cel Mare“, a locurilor netraversate încă de civilizație. Orașul și uzina se ridică dar Dan e arestat. El este

Scanned with OKEN Scanner

întîiul Meșter Manole și întîia schițare a legendei ; a doua este aceea trasată de Călin Surupăceanu : într-un accident oarecum banal, tînărul e desfigurat. Accidentul îl scoate în afara uzinei și a noului oraș (devine incapabil de muncă), în afara familiei (soția îl refuză). Este tînărul erou ? Oamenii nu îl recunosc erou, oamenii trec pe lîngă el indiferenți. El rămîne, un mutilat. Și, întorcîndu-se la vechiul său prieten Dan (eliberat din închisoare), deci plecînd din nou la oraș, eroul exclamă „Trăiți și munciți în noul vostru oraș pînă o să-i dați bătrînii care îi lipsesc și apoi morții (...). Și creați-vă legendele care o să vă convină."

Titlul este strîns legat de amintirea străvechii legende. O legendă se naște însă în timp, și fiecare timp naște „legendele care o să-i convină.". Orașul lui Călin Surupăceanu nu este încă unul matur, care să aibă nevoie de legende : el este un oraș prea nou pentru a fi o *sinteză*, o afirmație a noului și o negație a vechiului. Călin Surupăceanu, ca un posibil erou de legendă este un *intrus*, un nou-venit în acest oraș și în această lume prea nouă pentru a fi deplină stăpînă a unor legende. Sau, în alt limbaj : al unei morale noi, posibilă creatoare de noi legende. Violența morală acționează și în noul oraș al lui Marin Preda, oraș în care lumea s-a adunat de pretutindeni. Soția lui Călin Surupăceanu însăși este victima „spiritului primar agresiv", perpetuînd, ea însăși, acest spirit.

Desigur, concetățenii lui Călin Surupăceanu trăiesc și sub semnul risipirii. Orice oraș are nevoie de legende, orice lume are nevoie de eroii ei memorabili, pentru a cîștiga o dimensiune istorică. Călin Surupăceanu „se va retrage" pe alt șantier, alături de inginerul Dan, pentru a-și continua drumul ; doctorul Munteanu o va lua de la capăt, în numele *ideii* pentru care aderase la partidul comunist, în 1945 ; Niculae Moromete se va întoarce la fostul notar pentru a redeveni activist.

Unde începe Lumea operei, unde sfîrșește biografia Scriitorului, Lumea căreia i se spune, îndeobște, cea ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărată ? Unul din eseurile mai vechi ale lui Marin Preda, *Problematica umană veritabilă și „făcătorii de cuvinte“ (Contemporanul*, 1 oct. 1965) încearcă o orientare a prozei românești către epic. Scriitorul nu e primul care încearcă o „reașezare“ a prozei române în albia „problematicii umane veritabile“. Vianu la sfîrșitul deceniului al treilea, G. Călinescu în deceniul al patrulea și al cincilea încearcă o îndrumare „clasică“, în afara abuzului de lirism. Părerea că „făcătorii de cuvinte“, adică prozatorii artiști, stînjenesc dezvoltarea firească a prozei noastre nu este exprimată pentru prima dată : prima dată, însă, un prozator se ridică împotriva unui drum literar pe care se instalează chiar urmașii săi direcți, prozatori ieșiți din mantaua „Moromeților“. Era firesc ca o asemenea orientare urmată pînă la ultimele ei consecințe, să ducă, către epopee (din punct de vedere literar) și către Istorie (ca „problematică umană veritabilă). *Istoria* își formulează și reformulează datele, de la sentimentul ei (precum și în cazul altor scriitori români rupți de lumea rurală, trăind la confluența tradiției și a *literei scrise,* învățînd deci o *Istorie* a evenimentelor, a faptelor) sau de la emoția ei.

„De ce îmi plăcea istoria ? Fiindcă aveam sentimentul că trăiesc de atunci, de pe vremea egiptenilor și asirienilor. Aveam cincisprezece ani, dar îmi simțeam gîndirea milenară (sentiment miraculos, care se micșorează pe măsură ce începem să trăim) și îmi dădeam seama că la capătul viu al acestui fluviu care înainta spre necunoscut eram eu. Asta era neîndoielnic : nu eu eram punctul la care ajunsese pînă atunci istoria ? Cine altcineva ? Cei dinaintea mea erau bătrîni și vedeam pînă unde o aduseseră. Era acum rîndul meu.“, pînă la înțelegerea sensurilor ei ascunse, la descifrarea ei, așa cum apare în *Delirul.*

Delirul este un roman al „vieților paralele“. Crimei din Siliștea-Gumești îi corespund, ecou gigantic, crimele din țară. Măruntelor fapte vînate de eroare, *delirul* conducătorilor, care provoacă „delirul“ istoriei. Lumea devine o pradă a unor ființe bolnave, spun metaforele fundamentale ale cărții. Deliranții se opun acum clar

Scanned with OKEN Scanner

inocenților, violența ia proporții uriașe : la scară istorică, delirul animalizează. Rinocerii lui Ionescu nu spuneau altceva ; *Delirul* lui Marin Preda nu se îndepărtează însă de faptă, transcrierea *adevărului* pare pariul marelui scriitor, în această carte, cu destinul său de romancier, ca om al istoriei.

Prozatorul stă lîngă document, transcrie documente, fără a ignora existența vie, timpurile moderne, *concluziile* ce se cer a fi trase.

„În timpurile moderne învingătorul nu vine numai cu armatele sale și îți ocupă teritoriul. El nu se mulțumește, cum spune poetul, să-ți ia pîinea din vatră, fructele de pe crăci și de pe araci, stupii de albine (...). El aduce cu sine... liste minuțios întocmite de persoane care trebuiesc arestate imediat și executate ; liste de persoane care trebuiesc spînzurate abia după aceea ; teroarea trebuie să vină în valuri...".

Carte fără iluzii, polemizînd, sarcastică, ironică, disprețuitoare cu posibilii fabricanți de iluzii, carte a adevărurilor Istoriei noastre, ea își permite libertăți metaforice doar în măsura în care existența *(Viața ca o pradă)* conducătorilor, subminată de tare biologice, condiționează starea „de criză" a lumii : *Lumea ca o pradă.*

Grefier al istoriei, scriitorul își poate permite să disprețuiască și să condamne : demn, într-un demers în care condiția sa de *scriitor* îi asigură libertatea sa de făuritor *(scriitor)* al istoriei.

Aproape toți scriitorii „generației '60" au insistat, în pagini memorabile, asupra efectului pe care apariția *Morometților* l-a avut asupra definirii prozei contemporane. Starea de perplexitate e evocată de Petre Stoica, Sorin Titel, autori care atunci se aflau la începutul scrisului lor. Despre importanța înțelegerii fenomenului țărănesc prin filiera *Morometții* va scrie Titus Popovici, și el preocupat, în 1955—1956, de țăranul român. Vor evoca momentul Dumitru Radu Popescu, Nicolae Velea, Bănulescu, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu, cu toții solidari operei și acțiunii marelui scriitor. Să transcriem, pentru toate aceste rememorări, rîndurile lui Petre Stoica : „Lectura mea, deși pe săritelea, zorită, mă țintuise între

Scanned with OKEN Scanner

granițele admirației și ale uimirii. Căutam — zadarnic — punți spre înaintașii care impuseseră atît de convingător imperiul rural în conștiința cititorilor. Puține mă purtau cu gîndul la Slavici, Sadoveanu, Cezar Petrescu, Rebreanu, în ciuda faptului că și la Marin Preda coloanele construcției epice — și ce coloane! — susțineau dramele satului românesc. Întîlneam pretutindeni o realitate cu gust de aguridă. Înjurăturile, expresiile tari mi se păreau din cînd în cînd fără noimă, dar tocmai această fără noimă sporea farmecul, poezia te subjuga. Prin deprinderile lor habituale, dar și prin cele legate de o concepție de viață, țăranii lui semănau rareori cu cei ai șesului meu. (...)". Țărani care semănau și, mai ales, nu semănau cu țăranii șesului bănățean știut de Petre Stoica, țărani care nu semănau cu cei ai sudului întîlniți de Dumitru Radu Popescu, cu ai Moldovei lui Bălăiță sau cu ai nordului, așa cum îi cunoștea sau îi descoperea Buzura, cu țăranii ardeleni așa cum vor apărea ei în opera lui Vasile Rebreanu. Era primul contact, prima lectură, prima fascinație. Cititorul pătrundea într-o lume nouă, neobișnuită în acel febril deceniu șase, dar nu numai în deceniul al șaselea : neobișnuită pentru literatura noastră. Sensibilitatea lui era invitată să recepteze semnalele altei sensibilități, fraterne, inteligența lui era solicitată să descopere strategiile unui tip nou de inteligență.

Ilie Moromete era primul țăran al literaturii române care avea o *viață interioară* de mare expresivitate. Își domina conlocutorii datorită acestei vieți interioare — acestei liniști interioare mereu amenințate. Era primul țăran al literaturii române care era *om liber*.

Ion al lui Liviu Rebreanu era doar mîndru, inteligent ; supunerea sa față de pămînt era absolută. Ion era legat de pămînt, dragostea sa față de pămînt însemna tragică subordonare. *Glasul pămîntului* e vocea patimii, a suferințelor adunate în el ani în șir și nu vocea pămîntului. *Vocile pămîntului* în literatura română nu apar abia odată cu *Morometii*, dar abia acum primesc o mare claritate ; abia acum se rostesc în numele unui personaj exemplar.

„Curînd — scrie Marin Preda evocînd anii formării sale — am auzit o voce interioară pe care o cunoșteam de mult, din lungii ani pe care îi petrecusem pe cîmpia

Scanned with OKEN Scanner

scăldată în soare. O uitasem fugind de ea și anii o acoperiseră. Cînd mă culcam pe pămînt și mutenia lui îmi șoptea : «Și tu vei fi mut și vei fi una cu mine. Noi doi sîntem prieteni, te las să trăiești, bucură-te, dar ești al meu. (...). Restul, viața care ți-a fost dată îți aparține. Nu acum cînd ești copil, mai tîrziu... Restul, viața care ți-a fost dată îți aparține, faci cu ea ce vrei, dar dacă mă uiți, cu atît mai mare îți va fi surpriza după ce anii tăi vor trece, cînd ne vom întîlni din nou și va trebui să dai seamă că nimic nu ți-a rămas afară de mine. Nu mă uita și atunci ai să vezi că tot ceea ce vei trăi, îți va apare ca un dar și nu ca o cucerire smintită. Nu e așa că e plăcut să stăm noi de vorbă împreună ? Cînd te întinzi cu spatele pe mine și vezi norii ?»". Vocea interioară înseamnă pactul cu pămîntul așa cum nu a mai fost el transcris în nici o operă a literaturii noastre. *Pactul cu pămîntul :* a descoperi sau a redescoperi vîrstele inocenței. Imaginea lui Ilie Moromete este mereu în echilibru cu a lui Nicolae Moromete, inocentul. Ambele imagini refac o lume a Începutului dar și a unui final de civilizație. Prin Ilie Moromete dar și prin Nicolae, scriitorul captează vocile pămîntului, așa cum n-o făcuse nici un prozator român.

Copilul reprezintă natura preconștientă și postconștientă a omului, scrie Jung. Natura preconștientă ar fi starea inconștientă a primei copilării, cea postconștientă ar fi o anticipație a „teritoriilor morții". „Totul nu se mărginește la cercul indeterminat al conștiinței ; el înglobează spațiul determinat și indeterminat al inconștientului" *. Marea valoare a *Morometților* derivă din tentativa romancierului de a cuprinde Totul. Nicolae Moromete este unul dintre eroii care sînt invitați, prin aventura lor, să o facă.

S-a observat, în numeroase rînduri, că Nicolae, ca și Irina sau Vatică Botoghină au o copilărie aspră. Nicolae (în *Morometții*, I, Niculaie) este terorizat de friguri, munca i se pare insuportabilă. E un sensibil, lumea brutală din jurul lui îl strînge mereu în cercurile ei chinuitoare. Actele justițiare ale acestei lumi nu rezolvă problema drep-

* *C. G. Jung, Ch. Kerenyi, Introduction à l'essence de la mythologie,* Petite Bibliothèque Payot, 140.

Scanned with OKEN Scanner

tăţii : dimpotrivă, ele scot la lumină nebănuite rezerve de energie „animală". Pun în valoare zone impure ale adîncurilor, activează „spiritul primar agresiv" :

„Ochii lui Achim sticliseră de mînie. Îl apucase pe cel cu pălărie găurită şi-l izbise de pămînt.

— N-auzi ce-ţi spun ? Repede-te la el că te omor... pe mă-ta de urît !...

Băiatul s-a sculat de jos mînios şi, neştiind ce să facă, s-a repezit la Niculaie. Niculaie nu s-a mişcat din loc. Înaintea lui, cel cu pălăria găurită s-a oprit ca ţintuit de privirea mare, nemişcată, a celui asupra căruia era asmuţit. Şi-a întors capul spre Achim, dar tot acesta urlase la el :

— Repede-te în el... pe mă-ta de urît !

Băiatul s-a repezit în Niculaie şi l-a apucat de gît. Niculaie s-a înţepenit şi a rămas mai departe nemişcat.

— Dă cu el de pămînt ! a strigat Achim, apropiindu-se cu biciul în mînă.

Băiatul şi-a încîrligat un picior peste amîndouă ale lui Niculaie şi l-a trîntit la pămînt. Apoi, speriat, cu privirea rătăcită, plină de groază, s-a ridicat de pe el şi a rămas nemişcat, uitîndu-se şi mai înspăimîntat la Niculaie care, galben la faţă, se uita cu nişte ochi cît cepele la fratele său. *Cîtva timp, toţi rămaseră nemişcaţi şi tăcuţi.* (s.n.) În clipa următoare Niculaie a sărit în sus ca muşcat de şarpe. S-a repezit spre cel care îl trîntise şi l-a apucat de gît. Luat pe neaşteptate, celălalt băiat a rămas cu ochii holbaţi şi a scos limba afară, horcăind. Chipul i se învineţise ca un ficat, se făcuse apoi pămîntiu. Niculaie strîngea ca un nebun şi-l împingea de-a-ndărătelea. Cel strîns de gît..."

Achim este fratele vitreg al lui Niculaie şi vrea să facă dreptate fratelui său, bătut în luptă nedreaptă. Vrea să aplice o lege a pămîntului. Legea pămîntului nu este, aşadar, doar pentru unii, e pentru toţi. Copilăria nu este privilegiată în satul *Morometilor* ; Niculaie nu se bucură de vreun privilegiu special. Satul, printr-o seamă dintre eroii lui, abrogă ideea de inocenţă. Descoperim în Niculaie şi altă fiinţă, capabilă să ucidă. Să nege, cu alte cuvinte, însăşi ideea de copilărie. Achim, Paraschiv, Nilă,

Scanned with OKEN Scanner

întreţin o „realitate străveche“ în *Morometii*. Ei stimulează fondul adînc. Ei stîrnesc sentimentele tulburi, ei vin dintr-o lume tulbure. E drept că ei nu vor mai simţi *vocile pămîntului*, ci doar ale noii lumi, cel puţin în tentativa lor de înavuţire, dar vor reprezenta *pămîntul* în ceea ce are el impur, *delirant* ; în ceea ce are el mai puţin supus controlului raţiunii. Cumplita bătaie pe care le-o administrează, la sfîrşitul romanului, Tatăl, ţine în cumpănă bătaia cealaltă, pe care Niculaie este obligat să o dezlănţuie.

În planurile iniţiale ale *Morometilor*, anunţate mereu la sfîrşitul deceniului al cincilea, Ilie Moromete este chiabur, ins rapace, exploatator odios, cum ar spune documentele vremii că sînt chiaburii. Îi seamănă leit lui Fiodor Karamazov. Ilie Moromete ar trebui să atragă mînia cititorului, fulgerele şi tunetele ţăranilor conştienţi de drumul fără întoarcere. Niculaie — nici el prea simpatic — ar fi fost pus să contemple evoluţia unui ins rapace, aşa cum se ştia din documentele vremii că sînt anumiţi ţărani.

Marele roman *Morometii* începe să existe în momentul în care prozatorul îşi înţelege personajul ; cînd e capabil a trăi în numele personajului său. Atunci cînd Ilie Moromete nu mai e un odios, nu mai e dominat de setea de înavuţire, nu mai copiază anumiţi eroi din literaturile vecine.

Marele roman începe să existe atunci cînd, la judecata dreaptă a literaturii, Ilie Moromete este găsit nevinovat. Tatăl poate să existe fără vină, într-o lume în care spiritul primar agresiv face ravagii.

Morometii începe să existe atunci cînd eroul central poate deveni nu un reprezentant al forţelor răului, ci un mesager al Satului adevărat. Confruntarea dintre cele două personaje, Ilie Moromete şi Niculaie, reprezintă cheia înţelegerii cărţii. Şi unul şi celălalt instaurează, într-o lume a dezastrelor, imperiul inocenţei.

În convorbirile cu Florin Mugur, Marin Preda arată că una dintre iluziile lui Ilie Moromete este că se poate trăi fără bani. „Da, e adevărat, vede şi el, ţăranul este atras în această cursă. Dar încotro să meargă ? Spre ce ?“ Spre ce să se îndrepte Ilie Moromete ? El se va

Scanned with OKEN Scanner

retrage din toate consiliile care i-ar asigura un loc important în viața satului. Se retrage sau doar refuză intrarea în jocurile politicii. Rămîne în poiana lui Iocan unde cuvîntul e liber, necenzurat de interesele momentane ale politicii. Ilie Moromete, primul țăran liber al literaturii române, reface, pentru noi și pentru literatura română a deceniului al șaselea, imaginea adevărată a unui sat românesc. Valoarea romanului lui Marin Preda trebuie înțeleasă și pornind de la constatarea că, pentru prima dată, avem în față imaginea unui sat în care adevărurile esențiale ale lumii rurale nu sînt schilodite de acțiunea devastatoare a teoriilor „despre sat".

Imaginea pe care vrea să ne-o ofere Marin Preda trebuie să fie, în consecință, monografică. Acestea sînt lucrurile importante pe care trebuie să le știm despre satul românesc, ne spune, clipind nu fără ironie, prozatorul. Aflăm, în primul volum al *Morometilor*, date despre vechiul Centru al satului și despre noul său Centru, despre felul în care face politică Aristide și despre felul în care se face politică în poiana lui Iocan. Mai importante decît acestea ar fi *detaliile* pe care le dă scriitorul despre familiile țărănești, despre gospodăria țărănească, despre felul de a se întemeia sau a se destrăma o celulă socială în lumea satului. Cum trăiesc țăranii în lumea de azi ? Cum se confruntă ei cu viața de zi cu zi ? Nimic fără o situare exactă în timp și spațiu. O precizie exemplară ne atrage atenția că naratorul omniscient nu se află în afara lumii ci este în centrul ei. Vorbește din interiorul ei. Frazele inițiale ale romanului, celebre azi („În cîmpia Dunării, cu cîțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii ; viața se scurgea aci fără conflicte mari."), inaugurează un stil, o nouă ceremonie epică. Dincolo de chingile timpului și ale spațiului, *se pare* sugerează și alt tip de confruntare : cea dintre esență și aparențe. Înțelegem că, pe de o parte, romanul se va desfășura în plină lumină („Era începutul verii"), pe de alta, în penumbrele unor istorii imprevizibile. În anul de grație 1956, studiul satului românesc trebuia început de la zero : de la adevărurile sale elementare, cele mai viguroase și cele mai convingătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Cum arată, deci, un sat al Cîmpiei, într-o seară de la începutul verii, după ce Familia s-a întors de la cîmp? Ce fac cei întorși de la cîmp? Întrebări necesare unor noi reciclări, răspunsuri necesare reașezării publicului prozei „actuale" în spațiul demn al înțelegerii. Înainte de toate romanul dă informații despre sat, date menite a corija altele, născute din fantezii rău dirijate. Eroii sînt în fața noastră, se apropie mereu, protejați însă de un *se pare* menit a asigura securitatea naratorului: „Părea de la sine de înțeles că singură mama rămînea să aibă grijă ca ziua să sfîrșească cum trebuie". Mama are grijă ca ziua să se sfîrșească așa cum trebuie. Tatăl iese „la drum" pentru a descoperi parteneri de dialog. În locul lor apare Bălosu, vecinul, pentru a tranșa o afacere. Vrea să cumpere salcîmul lui Moromete.

Încă din primele pagini sînt în fața unei realități tulburător de vii, a unui sat care trăiește în plin cotidian. Fiecare dintre elementele constitutive ale acestui cotidian poate deveni punctul de plecare a unui scenariu arhetipal. O mare transparență a paginii ne dă posibilitatea să privim dincolo de personaj, dincolo de situație, dincolo de conflict. Oamenii trăiesc într-o „lume nouă", într-un cotidian acaparant și totuși reprezintă, prin actele lor fundamentale, un univers străvechi, de o mare adîncime și de o strălucitoare puritate. Țăranii care discută politică în poiana lui Iocan, care vînd pămîntul pentru a se interna în spital, care intră la închisoare sînt, *totuși*, țărani vechi, care vin de demult; rădăcinile se recunosc din ce în ce mai greu.

Primul mare moment al *Morometilor*, *încheierea zilei*, moartea zilei, dă întîlnire tuturor temelor pe care romanul țărănesc le-a consacrat. Nimic nu e lipsit de dramatism. În puritatea idilică a serii se aud amenințările altei lumi. Eroul nu mai e singur în fața Cosmosului. Sînt mulți, s-au adunat. Cina *Morometilor* aglomerează în jurul mesei opt persoane. Nu mai asistăm la un roman al satului, ci la romanele lui.

Lumea, în aparență, este cea de altădată. Dar salcîmul — Arborele, ar zice un cercetător al relațiilor simbolice — este amenințat cu tăierea, Cina devine un loc al frustrării și al comediei, idila dintre Polină și Birică,

Scanned with OKEN Scanner

pusă sub semnul întrebării de spiritul achizitiv al familiei Bălosu. Fraţii cei mari — trei ! — pun la cale abandonarea Tatălui şi a satului, şi ei fascinaţi de îmbogăţire. Comedia începe mereu, se declanşează parcă la un semn secret. Fiecare gest ce ar putea avea solemnitate este urmat de o istorie comică. Tăierea salcîmului, Cina, abandonarea satului, sînt însoţite de dezlănţuirea unui moment carnavalesc. Intrarea în lumea nouă a ţăranilor din Siliştea-Gumeşti are loc sub semnul unei petreceri, iute gîtuite de chiar rostogolirea evenimentelor.

După primul moment al solemnităţilor şi al comediilor, romancierul ne oferă un şir de date privitoare la integrarea lui Ilie Moromete în *lumea de azi :* „De fapt, negustoria ca atare nu i-ar fi plăcut dacă cîştigul ar fi fost lipsit de peripeţii... Moromete nu prevăzuse niciodată latura comercială a produselor pe care i le dădea pămîntul iar existenţa banilor îi pricinuia o furie neputincioasă (...). Cînd ieşise împreună cu bătrînul Moromete, acum treizeci de ani, în 1907, şi dăduse foc conacului lui Guma nu se gîndise că pămîntul moşierului îi trebuie pentru comerţ şi pentru bani. Existau nişte obiceiuri pe vremea aceea care lui i se păreau mai mari nenorociri decît munca şi foamea.“.

Obiceiurile „care i se păreau mai mari nenorociri“ erau ale subordonării faţă de boier : ritualurile închinării.

Încetul cu încetul sîntem puşi în faţa sistemului alienant pe care trebuie să-l înfrunte, şi-l înfruntă, Ilie Moromete azi. În alţi termeni formulată, tema romanului ar fi aceea a luptei lui Moromete împotriva agresiunii alienante a cotidianului anului 1937. *Morometii* este o epopee în care eroul ei duce o luptă eroică pentru a-şi apăra integritatea. El este ultimul erou, el este Béranger, încercînd să deturneze rinocerii din faţa bastionului său de linişte.

Încheierea primei părţi a romanului („Bolnavul însă nu răspunse. Fata intră în tindă iar Moromete uimit şi turburat de neobişnuita întîmplare se aşeză tăcut lîngă copil, care din nou începu să aiureze.“) ar fixa şi alte teme prin excelenţă „morometiene“ : prima, *a bolii,* a fragilităţii trupului în faţa agresiunii, a doua : alienarea

Scanned with OKEN Scanner

prin intrarea în altă lume de semne : universul scris-citit. Uimit și turburat, Moromete își privește fiul care poate să-i ofere miracolul celorlalte lumi, nu mai puțin alienante.

Partea a treia a romanului începe „cîteva săptămîni mai tîrziu". E alt moment al epopeii rurale : secerișul. Dacă în partea întîi a romanului tăierea salcîmului (a Arborelui) domina prin grandoare dar și, în spirit pur morometian, prin comedia care o stîrnește, în partea a treia a romanului *secerișul* ar reprezenta spațiul simbolic în care se afirmă cotidianul rural al anului 1937. Dacă literatura este o funcție a trezirii (Bachelard) *trezirea satului* ar sublinia apăsat punctele programului literar pe care Marin Preda îl inaugurează odată cu Morometii :

„Soarele începe să răsară ; cîmpia se limpezește de spuma argintie a aburilor de rouă și întinderea ei care joacă acum în nemărginire de foc rece pătrunde prin ochi înlăuntrul omului, îl împrăștie afară, îl golește de frămîntările lui trudnice și apăsătoare, pentru ca după aceea să-l arunce la un loc, într-un fel nou ; florile albastre de cicoare, ale căror priviri mai curate ca adîncul cerului răsar din loc în loc pe marginea drumurilor înguste, și vîntul ușor al dimineții care face cu grîul valuri asemănătoare mării, și ciocârlia... (...), toate acestea răzbat cu putere din viața cîmpiei și pătrund înlăuntrul omului, subjugîndu-l. El încearcă să prindă vraja...".

Un moment incredibil în proza modernă a Cîmpiei. Țăranul nu mai e bruta insensibilă : el privește natura „ca poet". Cîmpia nu mai e o noțiune abstractă, ea capătă sens spiritual. Ea devine o constantă lăuntrică a țăranului, e capabilă a-l renaște. Îl așează într-o relație străveche cu liniștea cosmică : cîmpia devine un arhetip.

Arhetipul, scrie Jung, și vom reveni asupra definiției sale, leagă conștiința prezentului, mereu sub amenințarea dezrădăcinării, mereu periclitată, cu Totul inconștient și instinctiv al epocilor de altădată. Meritul uriaș al *Morometilor* este tocmai acesta : de a împinge în actualitatea literară arhetipuri, de a realiza punți între „conștiința prezentului" și Totul epocilor de altădată. Țăranul devine, odată cu *Morometii*, o prezență vie dar și o rea-

Scanned with OKEN Scanner

litate-arhetipală. Scriitorul creează punți, aruncă mereu punți către realitățile adînci. Este prima punte către realitățile arhaice românești. *Generația '60* va pune în valoare ideea Preda, folosind din plin aceste punți, descoperite sau redescoperite de *Moromeții*.

Secerișul este cîntul final al epopeii satului. Nu al unei epopei solemne, ci poate chiar al unei epopei eroi-comice. Soldații care își ridiculizează cauza pot deveni eroii unei epopei eroi-comice. Cîntărețul care și-a pierdut încrederea în eroii săi poate scrie o epopee eroi-comică. Dar secerișul nu e mai puțin un timp al purificărilor. Ambivalența aparține tehnicii fundamentale a ambiguității, care va elibera literatura de „documentar". Oamenii trăiesc bucuriile întîlnirii cu animalele, cu păsările, cu soarele. E momentul rodirii — e vremea pe care ei o simt : ca oameni ai pămîntului, *simt* condiția lor. Jocul mînzului îi bucură firesc, ca o împlinire a acestei lumi a inocenței care se acordă cu viața sa interioară :

„...atunci omul rîde încet, obsesiile lui se topesc și o bucurie liniștită, aproape neștiută nici de el însuși, *dar luminoasă și eternă ca și cerul,* se așterne pe chipul lui.".

În nici unul dintre romanele momentului omul nu își descoperea această bucurie liniștită ca și cerul. *A trăi în ritmurile naturii,* iată un mod de viață pe care Marin Preda îl redă romanului românesc. Secerișul este unul dintre momentele cele mai înalte ale operei lui Marin Preda. Este momentul purificărilor, al accesului la inocență prin reîntîlnirea cu viața „interioară" a naturii. Munca este, desigur, brutală, uneori terorizantă, uneori insuportabilă, dar pămîntul nu înseamnă doar muncă : ea îi dă eroilor lui dreptul la gîndire, la contemplare, la înțelegere *.

Moromeții este cartea reînțelegerii *pămîntului* — a condiției țăranului. Al doilea seceriș al operei lui Marin Preda — cel din *Moromeții,* volumul al doilea, surprinde momentul în care satul de altădată, cel care l-a creat pe scriitor, nu mai poate proteja ființele pămîn-

---

* În *Florin Mugur, Convorbiri cu Marin Preda,* Ed. Albatros, pp. 231—240, capitolul *Paradisul* ilustrează tocmai această idee.

tului. Agresori din afară dizolvă lumea veche a satului modificînd nu numai vechile structuri, ci însăși relația directă, vie, a omului cu pămîntul.

Morometții este, înainte de „cuceririle tehnice“ ale personajului central, cucerirea dreptului la puritate a prozei românești. Recucerirea Totului. Eroul are dreptul la puritate, la viață interioară, la inocență. Mi se pare edificator că apariția Morometților devansează apariția poemelor lui Labiș. Romanul lui Marin Preda este prima și cea mai completă carte a resurecției literaturii române „noi“.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Barbu

Chiar dacă nu sub unanimă recunoaștere proza lui Eugen Barbu ocupă un capitol substanțial al istoriei noastre literare contemporane. Prolific, scriitorul înțesează presa cu articole de cea mai diversă factură, împrăștie, pe drept sau pe nedrept, pamflete, apare în librării ca dramaturg, eseist, poet, dă interviuri, declarații, se luptă cu criticii, cu antrenorii naționalei de fotbal, cu arbitrii, cu jucătorii, cu cronicarii sportivi, cu fanaticii cutărei echipe sau cu suporterii cutărei vedete ; literat sau publicist, Eugen Barbu e în continuă ofensivă, își scrie memoriile și apoi și le și publică, la o vîrstă la care alții visează maturitatea, semnează declarații patetice pe care apoi le renegă, afirmă tineri și apoi scrie împotriva lor, cu o violență pătimașă, aflată la înălțimea entuziasmului de care e capabil.

Ziarist, Eugen Barbu e gata să găsească pretutindeni țapi ispășitori ; un spirit de pamfletar îi încinge cuvintele, care aproape întotdeauna merg prea departe, de foarte multe ori lovesc prea dur. Limitele acceptate, tacit sau nu, sînt aruncate în aer, de către acest navigator pe toate mările. Superficial ori nu, tranșant, scriitorul are ceva din alura inchizitorilor de demult, necruțători cu cei ce li se par că le calcă legea ce le-a fost dată, prin har, în pază. Pe un tron imaginar, scriitorul imaginează un nesfîrșit șir de autodafé-uri, pe care se perpelesc ereticii întru credința cea adevărată.

Înainte de a fi un remarcabil scriitor, Eugen Barbu este un temperament scriitoricesc ; capricios, vanitos, nimicitor de iluzii, el își creează, în același timp, iluzia

Scanned with OKEN Scanner

enciclopedismului său. Iluzie dată și de rara și excepționala sa capacitate de stăpînire a cuvîntului. Eugen Barbu poate scrie, cu aceeași dezinvoltură, despre Goethe și despre Nichita Stănescu, despre blokhausurile din America sau despre un sat din Bărăgan, după cum poate alcătui (în colaborare) romane de aventuri, polițiste, scenarii de film ; ca balaurul cu șapte capete, gata să nemernicească orice zvon neprielnic sau orice vorbă incomodă, orice suflare ce i-ar încălca hotarul împărăției, scriitorul își trimite emisarii săi purtători de limbă otrăvită, prin toate locurile unde s-ar putea stîrpi semințiа răuvoitorilor : aceștia pot fi recunoscuți în romane, unde sînt puși să ispășească diverse greșeli.

În comentariile mai noi asupra *Princepelui,* comentarii mai favorabile acum, ochind mai ales cuvîntul muzical, împletitura de fraze, arhaismul, lipsesc observațiile privind *grămăticii,* adică acea cohortă leneșă, răumirositoare, intrigantă și lingușitoare de personaje ce treziseră atîtea bănuieli și comparații. Comparațiile puteau fi și ele favorabile romanului, dacă erau cercetate cărțile, și nu biografiile probabile ale contemporanilor. Renașterea dăduse multe asemenea specimene, (o biografie a lui Pietro Aretino lămurind ușor condiția de adulator) și această epocă de referință în *Princepele,* modelează ideile și intențiile romanului. Întoarcerea către infamia grămăticilor ar trăda mizantropii și, de ce nu, setea unei revanșe. Cum toate acestea primesc, mai nou în opera lui Eugen Barbu, proporții monumentale, *Istoria polemică și antologică a literaturii române...* n-ar reprezenta decît un corespondent de război în cetatea literelor. Cum „criticii“ sînt neputincioși, înregimentați, aserviți, de ce n-ar tranșa el, Scriitorul, problema ierarhiilor literare ? Autoinstalat în fruntea listei de judecători (cum altădată în fruntea Colegiului de disciplină fotbalistică), Eugen Barbu își propune și descoperirea unor echivalențe : acestea ar fi *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent* a lui G. Călinescu. Trimiterile la marele („divinul“) scrie Eugen Barbu, (preluînd un epitet iubit, în Evul Mediu și Renaștere, și care stătea, de obicei, lîngă numele lui Dante) critic nu sînt puține, unele ticuri stilistice, întorsături de frază,

Scanned with OKEN Scanner

epitete, metafore, fiind călinesciene fără intermediar, afișate la vedere pentru a ilustra, în ochii lumii, corespondența.

Extraordinarul gazetar și organizator de spectacol literar, știe ce înseamnă un volum bine lansat, și de aceea întreg proiectul e și el la vedere (la fel se întîmplă și în *Caietele Princepelui*). Unele dintre capitole puteau fi citite în *Săptămîna*, așa că nu ar fi surprinzătoare pentru scrisul lui Eugen Barbu. Astfel, *Primele Cărți*, *Aventura limbii române*, *Filonul popular*, *Cronici și cronicari*, *Balcanismul literar*, ba chiar și *Cariatidele* (Cantemir, Heliade, Kogălniceanu, Bălcescu, Hașdeu, Odobescu, Iorga), ar fi ca scrise. *Eminescu*, *Creangă*, *ezotericul*, *„Ultimul ocupant fanariot“* — *Caragiale* pot fi așteptate cu sufletul la gură de cei dornici să citească și altfel de „lecturi ale clasicilor“. Titlurile sînt ele însele „bombe“ (cum întreaga întreprindere este). *Marii prozatori* (volum aparte) ar fi C. Negruzzi, N. Filimon, Ion Ghica, Rebreanu, Hortensia Papadat Bengescu, Matei Caragiale, Sadoveanu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, listă oarecum așteptată (dar cu o ordine originală) iar *marii poeți* Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Pillat, V. Voiculescu. Cui ar îndrăzni să afirme că în volumul *Poezia română contemporană* ar exista absențe ilustre, autorul i-ar răspunde cu *De la Macedonski la N. Labiș*, titlu aflat și el în proiectul care se încheie cu *Proza română contemporană* și *Critica română de-a lungul timpului*.

Naveta cititorului între diversele capitole e cel mai plăcut lucru cu putință, subiectivismul alegerii și inconsecvența împărțirii (lipsa unui criteriu unic) creează aproximații ce pot pune la îndoială, în ultimă instanță, însuși titlul de „istorie“ pe care și-l asumă întreprinderea lui Eugen Barbu. De fapt, privind bine lucrurile, observăm că nici *istoria* nu interesează atît de mult (criteriul *istoric* acționînd însă în interiorul subcapitolelor) cît spectacolul publicistic ; *judecător*, vrea să facă, public, dreptate aleșilor săi. Acest lucru nu este însă trecut sub tăcere, vaste incursiuni *memorialistice* vestind cititorului condiția de *martor* a lui Eugen Barbu ; nici vorbă că anatema e mereu aruncată asupra criticii, in-

Scanned with OKEN Scanner

capabile să-i zărească pe aceștia sau, dacă i-a luat în seamă, să-i cinstească la adevărata lor valoare. O primă categorie ar fi tovarășii tinereților autorului povestiți pe larg, în fraze aprinse, unele exersate în *Princepele* sau în celelalte romane, ca Dimitrie Stelaru sau Tonegaru.

Criteriile sînt și aici schimbătoare, dar albumul de familie e mereu emoționant prin aerul franc, sportiv, direct. Iată-l pe Mircea Popovici :

„În urmă cu aproape 30 de ani mă despărțeam într-o curte de regiment de un încîntător tînăr poet, Mircea Popovici, cea mai optimistă fire omenească văzută de mine pînă atunci. Eram un grup : Mihail Crama, Nicolae Paul Mihail, acest ieșean volubil și ironic, Eugen Teodoru, Tudor George, Mircea Ioanid, un alt poet despre care nu mai știu nimic, Ioan Resler și subsemnatul, mai insignifiant și absent. Cel mai ilustru dintre noi era ieșeanul volubil, proaspăt premiat al Fundațiilor pentru volumul *Izobare* (1946), primul și, mi se pare, ultimul său volum. Anii care au trecut peste noi ne-au despărțit, ne vedem rar și am aflat cu stupoare că fostul meu coleg de arme a devenit un eminent inginer. Ca și Mihail Crama, acest poet a publicat relativ puțin dintr-un scrupul artistic dispărut la alții".

În fine, rememorările se opresc asupra gloriosilor ani de la *Luceafărul ;* sînt anii în care, numita revistă a lansat *scriitori,* (importanți, acum, scriitori) și Eugen Barbu nu uită să spună pe larg asta :

„În urmă cu peste zece ani — iată cum a trecut un deceniu fără să ne dăm seama — în vechiul cenaclu al *Luceafărului,* cel al anilor '64, intra un tînăr cu ochi iscoditori-albaștri ce se dovedi foarte curînd bun de gură, comentînd cu o proaspătă poftă polemică poeziile citite în fața unui public numeros. Insolența lui deranja pe mulți, mai puțin pe unul ca mine, pentru care fronda era pe vremea aceea, hrana de toate zilele. De fapt în lîncezeala vieții culturale de pe atunci, o astfel de prezență îmi era mai necesară decît aerul. Trebuie să spun de la început că am văzut în Adrian Păunescu pe acel spărgător de vitralii clasice de mai tîrziu și că nici asal-

Scanned with OKEN Scanner

tul asupra propriei biserici nu m-a deranjat prea mult. În literatură astfel de uragane fac mult mai bine decît atmosfera călduță și critica puțintică și amabilă".

Nu toate portretele au așteptata coerență, fiindcă își trag obîrșia din recenzii, iar recenziile, la rîndul lor, au fost concepute la intervale de vreme suficient de mari pentru ca mîniile autorului să-și schimbe direcția. În vremi în care Nichita Stănescu făcea parte din „tabăra adversă" (se cuvine, pentru comentariul operei de exeget un limbaj „militarizat" extras din dicționarele cu termeni de război) recenziile-i erau net împotriva lui Eugen Barbu, într-un limbaj în care disprețul se amesteca printre sfaturi binevoitoare. (Coruptul poet purta în spinare toate păcatele unui veac nefericit.) O recenzie mai veche începe foarte amenințător (pamflet curat, hulire cronicărească), cu întorsături călinesciene de cuvînt pentru a aranja mai cu dignitate negația :

„Hotărît lucru : dracii au intrat în teritoriul poeziei și strică pajiștile, orologiile de apă, aruncă mucuri de țigări în vin și turbură mințile delicate. O nevoie de originalitate de neînțeles, o dereglare a umorilor face să citim și la artiștii buni lucruri căznite, dacă nu regretabile, făcături, tivuri poetice cu ață de sac, amintind Norii lui Brunelleschi despre care vorbește Vasari, adevărate catapulte și scăjelării de cuvinte atît de vizibile, vai, atît de vizibile. Dar versul cere o ceață diafană, un abur ieșit din guri mici de copii, chit că afirmațiile sînt enormități".

Recenzia scrisă în vremuri grele pentru relația (prietenia) Eugen Barbu-Nichita Stănescu, deci cînd Nichita Stănescu trebuia pus în umbră pentru a da întîietate altei grupări literare, e transcrisă în volum, întocmai ; corectivele urmează însă fără întrerupere în rînduri ce aparțin — poate bănui cititorul — altor vremi, prielnice nu poeziei autorului „Necuvintelor", ci simpatiei marelui scriitor față de distinsul poet. Uluitor e finalul, în care toate superlativele de gală ale lui Eugen Barbu se adună spre a se hrăni din trupul sfînt al altădată sacrificatului :

„Nichita Stănescu rămîne în continuare un poet plin de surprize, încărcat de meșteșuguri stranii, un Caglios-

Scanned with OKEN Scanner

tro al nostru, împodobit cu brelocuri și amulete lirice, un șaman trăind în corturi roz-prăzulii, păzit de pisici mistice care devin hiene cînd te apropii de reședința magului, sub oriflama căruia se adună deopotrivă ereți și cucuvele, prigorii și acvile imperiale, condori cu aripile arse, într-un cuvînt Nichita Stănescu e un Diavol !"

Anatemizat pînă la capăt e necredinciosul Sorescu, dar însoțit de cuvinte frumoase îl descoperim prin alte capitole, consacrate altor poeți, în vremi cînd dihonia nu era chiar așa de mare. Altfel, pamfletul anti-Sorescu, lung, rău, mărturisește necruțare față de un dizident, cine știe de ce vină (față de Eugen Barbu) împovărat. Nici aici însă condamnatul nu e aruncat în groapa cu lei fără o prealabilă lecție, în care se subliniază, mai întîi, cu culoare roșie, ce trebuie :

„Poetul acesta inteligent a făcut deliciile unei generații întregi și trebuie să spun că am avut greutăți destule ca să-l pot publica în vechea serie a *Luceafărului*. Replica lui sprințară, sentențele spirituale erau privite în timpul acela cu bănuială de funcționarii literari puși mai mult să încurce treburile decît să ajute. Sorescu venea cu o prospețime în stare să-i scoată din sărite pe retrograzi și pe conservatori".

Un critic s-ar sfii de laude atît de insistente, de o aglomerare atît de mare de superlative : meritul lor, în cartea lui Eugen Barbu, e de a scoate în evidență. Fără menajamente, Eugen Barbu *face reclamă* unor autori, și nu o dată *reclama* e însoțită de remarcabile analize, ca în cadrul poeziei lui Ioan Alexandru. Lărgind capitolul despre „Balcanici și bizantini", Eugen Barbu elogiază șansele unei formule literare la care opera sa aderă. Ion Gheorghe, Dan Mutașcu ar reprezenta locotenențe și nu autonomii. ...Subiectivismul de istoric literar e o formă a confesiunii, și Eugen Barbu nu e avar, am văzut, la acest capitol.

Nici o acțiune a condeiului nu i se pare zadarnică scriitorului, nici un personaj străin, nici un gest sideral. Multe cărți ale lui Eugen Barbu sînt simple acte de complezență față de literatură (ca volumul de poezii *Osînda soarelui*). Scriitorul nu ține nimic în sertar, deși sîntem mereu ținuți la curent (în *Caietele „Princepelui"*)

Scanned with OKEN Scanner

cu situația sertarelor, cu intimitățile sertarelor. Interminabila confesiune din *Jurnal*, *Jurnal în China*, apoi *Caietele „Princepelui“* (ultimele înglobînd și pagini din primele două), transcrie, pe rînd, stări de imens orgoliu și de pătimașă umilință ; un orgoliu *al meseriei* de creator quasi demiurgic și o umilință arțăgoasă, și ea repede întoarsă către polul fertil al bucuriilor de creator.

„Acesta e un *Jurnal de lectură*, plicticos, doct, cretin, cu rezumate școlărești ale unor cărți mai mult sau mai puțin importante. Dar ele, aceste selecții, rezumă gustul meu literar. Ceea ce contest și ceea ce asimilez. Aș putea să comentez pe marginea a ceea ce spune, dar de ce să strici totul ? A dilata esența este o operă de diletant... Ce se mai poate spune peste minunata vorbă a lui Homer : *Eu sunt cîte puțin din tot ce-am întîlnit*“. Pe prima pagină a *Caietelor I* sînt fixate „temele“ propuse cititorului, în ordinea următoare : *Caietele „Princepelui“*, *Defăimarea „Princepelui“*, *Procesul „Princepelui“*, *Pagini regăsite (Jurnale)*, *Romanul romanului „Janus“*, *Istoria pamfletului*, *Addenda la „Jurnal în China“*, *Istoria plagiatului*, *Addenda la „Măștile lui Goethe“*, *„Frica“*, *un roman care nu se mai naște*, *Magie, mitologie, poezie*, *Romane ratate*, *Condiția poeziei*, *Mijloacele literaturii*, *Misterul capodoperei*, *Săptămîna nebunilor ca roman cu cheie*. Simpla lectură paralizează și dacă mai citim și planurile editoriale, în care Eugen Barbu e anunțat cu alte romane fluvii, istorii literare etc., etc., avem imaginea unei ambiții (și a unor orgolii) nemaiauzite. *Princepele* a fost cartea declanșării energiilor, romanul cheie, în care nostalgia erudiției sparge toate zăgazurile, revărsîndu-se din cele mai nebănuite direcții. Operă de artizan, *Princepele* inaugurează, prin însăși cantonarea în lumea erudiților, o nouă etapă *a lecturii* lui Eugen Barbu. Pe măsura înaintării în timp, scriitorul se asimilează, metaforic vorbind, eroului său, *Caietele „Princepelui“* restituind o orgolioasă echivalență, a cărei descoperire ar fi fost bine să fie lăsată, poate, în sarcina posterității.

Există în opera lui Eugen Barbu o lume a mașinăriilor și a mașinațiunilor infernale. Din lumea aceasta, trăind ca aisbergul, nu știu cîte zecimi în necunoscutul

Scanned with OKEN Scanner

apelor, gata să dea peste cap cel mai spilcuit transatlantic, se întemeiază acțiunea scriitorului. E o lume „mascată", cîteodată secretă (sau pusă la index), creată din relații cunoscute doar inițiatului, prieten al ei. Plămada a ceea ce se vede (strălucirea plutitoare a ghețarului) se alcătuiește în culisa inaccesibilă spectatorului. Culisele trebuie scoase la lumină. Opera devine o etapă a inițierii, dar și a „demistificării" ; și ultimul cuvînt e foarte la locul lui atunci cînd scriem despre Eugen Barbu. Practicată îndelung, prin diverse procedee, demistificatoare, „patima culisei" devine subiect central și pasiune în sine, obsesie permanentă, punct central al creației. Ea reprezintă o altă fațetă a inițierii, „alfabetizarea" ei. *Istoria polemică și antologică a literaturii române* își propune să „facă dreptate", să corecteze realități mistificate, prin cel mai elocvent procedeu : citatul. *Caietele „Princepelui"* se pot citi ca o carte independentă, ca o posibilă mitologie a existenței întru cuvînt. Însuși jurnalul, ca specie, presupune mitologizarea, vălul care creează nimbul și contribuie la mitul operei. *Caietele...* își ajung lor ca operă independentă, jurnal, eseu, exegeză, note de lectură, poem în proză, unite de suflul unei personalități capabile să dea duh unui ocean de însemnări, note, comentarii. Citim *Caietele „Princepelui"* pentru enorma gîlgîială a cuvîntului, pentru patima monologului, pentru izbucnirea subiectivă, foaie de temperatură a personalității. Călătorim pe vulcani, aci, în miezul acestei mașinării infernale (ce ne e prezentată) gata să sară în aer. Goethe anatemizat, Dante făcut mason, Kierkegaard pus la stîlpul infamiei, Eugen Ionescu așezat lîngă Shakespeare, Dostoievski bătut pe umăr, capodopere privite cîrtitor : bunul cititor de literatură, amatorul cumsecade de artă e zvîrlit în neant. Spiritul vindicativ *(demistificarea)* amestecă aceste minunății ale spiritului comod într-o mare de contestații. Între acestea, aforisme, note, citate. Un spectacol complet, uluitor spectacol de la un capăt la altul, spectacol incontrolabil, spectacol cu măști, cu mașiniști scoși pe scenă, cu instalația de zgomote scoasă în scenă, spectacol gigant al cărui singur ghid poate fi *credința în scriitor ; Caietele „Princepelui"* e ca și *Istoria...*, e operă de

Scanned with OKEN Scanner

„diavolesc meșteșug", senzațională mitificare și demistificare a cuvîntului, ori a cuvintelor tentaculare ce își revendică, prin fragmente, inițiative și drepturi.

În această permanentă bătălie, e evident că scriitorul nu tinde spre concentrarea unor idei și nu-și mărginește, în numele unei finalități, ambițiile literare. El este *Principele*, artizanul, puternicul, unicul. El este așadar, pentru cărțile sale, domnul despot, aducînd din străinătățile cărților celorlalți cuvinte strălucitoare, fraze antologice, dar mai ales aruncîndu-și adversarii literari în hăurile nimicniciei, prin intermediul eroilor săi. Totul se transformă, ori trebuie să se transforme în literatură. Ca scriitor, Eugen Barbu reprezintă, mai bine decît oricine, scriitorul spectacol.

Și e adevărat că în acest spectacol Eugen Barbu nu pierde poezia elogiului, dar nici a răfuielii. Și că acestea fac parte din spectacolul său, un spectacol în care există toate poncifele cabotinajului și toate rafinamentele unui maestru.

Eugen Barbu debutează în *Viața românească* în 1955 cu *Gloaba*. Proza va apare în volum în același an cu titlul *Munca de jos*. Este un debut întîrziat, proletcultismul își trăise zilele sale de glorie, 1955 e anul în care începe să bată în retragere. Reapare Arghezi, încep să fie repuși „în drepturi" clasicii. În 1956, an în care Eugen Barbu publică *Balonul e rotund*, *Tripleta de aur*, *Unsprezece* are loc primul Congres al scriitorilor, eveniment important pentru eforturile poeziei, ale prozei, ale criticii de a se emancipa de sub tutela dogmatismului și a reprezentanților lui. Apar cărți importante, altele vor veni în curînd. *Moromeții* solidarizează vocile criticii, bucuroase a-și fi găsit un punct de sprijin ; Baconsky și grupul „Steaua" îndreaptă atenția poeților spre moderni și modernitate. Totul părea posibil, deși între operele premiate, elogiate sînt încă multe schematice, grandilocvente, lozincarde. *Pîine albă*, *Trandafir de la Moldova*, *Oțel și pîine* și, mai ales, *Bărăgan* recoltează simpatii destule. Despre ultima se scriu broșuri, studii, șiruri de articole.

Eugen Barbu intră în literatură în vremi mai prielnice decît alți colegi de generație ai săi. Are răbdare.

Scanned with OKEN Scanner

Vreo 13 versiuni pregătesc *Groapa* care iese la lumină abia în 1957. Din aceste vremi ale așteptărilor și ale perseverenței datează jurnale, romane începute, romane abandonate. Un șantier întreg pulsează în subterana care așteaptă nașterea scriitorului. Viața literară își desfășoară luptele, își sărbătorește eroii, el circulă aproape incognito printre maeștri, printre prieteni.

Primul moment pe care trebuie să-l studiem atunci cînd ne apropiem de opera lui Eugen Barbu este al nuvelisticii. În prefața la o mai veche antologie a nuvelei „contemporane" (B.p.t., 1964) Nicolae Manolescu observa : „Eugen Barbu e consecvent în nuvelele sale a face monografia... mediului muncitoresc. Personajele sînt tipografi, tramvaiști, ceferiști, lucrători la depouri, etc. Cînd provin din mediul rural ca Tereza din nuvela cu același nume, se proletarizează sfîrșind prin a lua parte la lupta ilegală. Lumea țăranilor lui Marin Preda (satul de cîmpie) nu era mai organică și mai autentică decît acest univers muncitoresc de la periferia marelui oraș. Impresia de mediu familiar autorului în toate amănuntele e izbitoare. (...) Marin Preda studia conștiința revoluționară a țăranului, Eugen Barbu pe aceea a muncitorului — și între acești doi poli se așează tematic toată nuvelistica românească de după Eliberare", scrie criticul în antologia menită să arate succesele prozei românești în două decenii de viață liberă.

În *Munca de jos* perfectă este deci cunoașterea mediului, excelentă este reconstituirea atmosferei, autentică este febra interioară a celui trimis la munca de jos. Poezia uneltelor, a metalelor, a mașinilor transfigurează „subterana". Nici unul dintre autorii vremii nu s-ar încumeta să rămînă atîta vreme „între mașini". Sau, mai exact : nu ar putea rămîne atîta vreme „între mașini" fără să ucidă autenticitatea narațiunii. Lui Eugen Barbu îi reușește această performanță : „Această voință de a nu te lăsa învins de ora parșivă a dimineții, care se apropie. Dacă toate mașinile ar tăcea, ai auzi cocoșii. Pașii ți se înfundă în pardoseala îmbibată cu cerneală ; undeva, dincolo de aceste ferestre, e numai somn. Casele dorm, oamenii dorm, numai aici, în aceste spații strîmte de alamă, cad litere care alcătuiesc cuvinte". Ca și în

Scanned with OKEN Scanner

alte proze ale lui Eugen Barbu, omul de la „munca de jos“ e mobilizat de o bine controlată mînie împotriva celor ce l-au trimis aci.

Scriitorul încearcă a capta poezia muncii, sunetul inefabil al ei, bucuria înfăptuirii. De obicei, romanele industriale ale momentului ratează tocmai firescul naraţiunii. La Eugen Barbu totul se desfăşoară firesc, credibil. El este, cum spune Nicolae Manolescu, „într-un mediu familiar în toate amănuntele“.

Dintr-o vreme care nu dispreţuia proza scurtă, dimpotrivă, cultivînd *arta* ei, încearcă a închide în puţine pagini conflicte mari, teme mari, personaje extraordinare, vine *Pe ploaie*. Naraţiunea e o capodoperă, scrie Eugen Simion. („Capodopera acestei nuvelistici, obiectivă şi cu finețe moralizatoare, este *Pe ploaie...)*. Curajul prozatorului este acela de a descrie, cu mijloace simple, o agonie. Istoria celor trei ţărani loviţi de trăznet, înconjuraţi de satul care aşteaptă să moară, se înscrie în şirul aceloraşi performanţe epice de care aminteam mai înainte. Pe spaţiu mic, asistăm la trei agonii, una, cea a feciorului mic, cel care în ziua aceea trebuia să se căsătorească, alunecînd mereu la limita credibilului. Discursul agonizantului, ameninţător, tandru, disperat, furios, ţine de „înverşunarea tînărului ţăran de a trăi“ dar şi de încercarea de a organiza, la marginea vieţii, ultimul ei spectacol. Sărbătoarea pe care încearcă să şi-o regizeze Mărin, nuntă, invocaţie şi ceremonie mortuară, se reclamă, desigur, din *Mioriţa*.

Imaginile sînt memorabile, ceremoniile funerare descoperind, ca de fiecare dată, în Eugen Barbu un maestru : „Muntele se vedea îndepărtat, învăluit în neguri şi pînze de apă. În jurul capului lui Gheorghe ardeau cinci lumînări scurse, păzite de palmele muierilor. Ceara sfîrîia în iarba umezită, şi flăcările abia jucau, dînd să se stingă. Alături, bătrîna, albită dintr-odată, ca şi cînd ar fi intrat într-un lac cu sare, bocea încet, prăvălită în genunchi...“.

Cei trei îngropaţi în pămînt şi aşteptîndu-şi moartea, mama veghindu-i, satul rotindu-se în jurul lor, logodnica ultimului dintre supravieţuitori privind din apropiere sfîrşitul iubitului, lăutarii cîntînd ca la o mare

Scanned with OKEN Scanner

sărbătoare, toate sînt pline de sugestii profunde. Ceva din sunetul apocaliptic al prozelor de mai tîrziu al lui Eugen Barbu se aude în acest final, demn de *Princepele* sau de *Săptămîna nebunilor* : „Fata (logodnica, n.n.) nu se clintea. Plîngea tare, cu mintea rătăcită, și cînd nu mai putu să rabde se ridică și o luă la fugă. Picăturile se îndesau. Obrazul din ce în ce mai albastru al îngropatului era spălat de apă. Ploaia stinse lumînările, care sfîrîiră topite lîngă el, și-abia atunci pe Marin îl cuprinse o spaimă fără margini. Lăutarii cîntau fără chef, cerînd parcă îndurare celor din jur, și cînd țambalul și viorile se umplură de apă, nu mai răbdară nici ei, și-o luară la fugă, spre muntele deșert și neîndurat".

În fiecare dintre schițe apar personaje și conflicte „clasice", racordate la marea tradiție a prozei românești ; apar eroii unei tipologii verificate de opere majore. „Excepționale, scrie Eugen Simion, povestirile care gravitează în jurul tipologiei din *Groapa*". În jurul personajelor din *Șoseaua Nordului* sau *Facerea lumii* gravitează *Ziua unui pierde-vară*, *Domnișoara Aurica*, *Un tînăr frumos ca Ramon Novarro*, toate trimițîndu-și reprezentanți în aceste romane. Le individualizează bovarismul eroinelor, lîncezeala, senzația de timp care se macină și macină în gol. Fecioarele plutesc într-un neant al visărilor, trec drogate de iluziile puse la dispoziție de ziarele sau revistele sau filmele momentului. Afară soldații trag în muncitori (sugerează prozatorul), înăuntru comicul Lică Rădulescu își desfășoară programul, sub privirile îndrăgostitei domnișoare Aurica. Prozatorul „experimentează" senzația de consum în gol, de vid care se cască în jurul personajului ; *Princepele* și *Săptămîna nebunilor* vor distila senzația de spleen, de plictis, de smîrc. Gică Hau-Hau, unul dintre personajele mari ale ciclului, Împăratul, regele neîncoronat al mahalalei, îl anunță pe Malamos Bozagiul. Mahalaua peste care domnește Împăratul seamănă cu toposul delimitat în *Princepele*.

Nuvelistica lui Eugen Barbu atrage atenția asupra unui remarcabil tehnician. Epoca teoretiza despre „arta narațiunii", dar tehnicieni, autori stăpîni pe știința construcției, a surprizei, a dialogului, a parabolei, a at-

Scanned with OKEN Scanner

mosferei existau puțini. Eugen Barbu demonstrează în *Un pumn de caise, O canistră cu apă, Patru pești* cum se poate face literatură „cu teză" rămînînd între granițele artei. O mare fantazie a dialogului, a replicilor animă pagina. După epocile de austeritate, după lungile perioade ale stilului cenușiu, vitalitatea ferină a eroilor, cruzimea preferaților naratorului, ba chiar incursiunile în teritoriile interzise pînă atunci prozatorului român sugerează alte libertăți și alte idei de lucru. În *Oaie și ai săi* se pot descoperi asemenea insule : „Țiganca tremura toată, aținată la vederea sîngelui. Crîngul Osicăi se umpluse de vaierul vitelor, care erau înjunghiate pe rînd de ajutoare. Albierii se repeziră spre ele cu niște toporiști și le tăiară capetele, înfigîndu-le în crengile copacilor. Femeile le spintecară burțile și căutară partea moale, aruncînd într-o parte mațele, care erau culese de alți șătrari și agățate de salcîmii crîngului. Mirosea a borhot, a vită trecută de spaimă și a sînge cald. Zamfir simți unghiile țigăncii în brațul care-l apucase". Zamfir este fiul cel mic al lui Oaie iar Oana—țiganca e femeia care îl aduce la gorban. Gorbanul este Paștele țiganilor. În Crîngul Osicăi este prefigurat Sabatul *Princepelui* dar și sărbătorile *Săptămînii nebunilor*. Altfel nuvela adună toate temele care plac și au căutare la sfîrșitul deceniului al șaselea.

Opera mai nouă a lui Eugen Barbu este dominată de ideea marilor cicluri romanești. Dacă nuvelele și schițele anilor 1956—1966 au totuși o oarecare autonomie (unele avînd chiar o remarcabilă autonomie) altele presimt „noul teritoriu" care va fi investigat de scriitor. Un ciclu important de nuvele este cel care precede și anunță *Princepele* și, desigur, *Săptămîna nebunilor*. Pe aceste texte se pot observa foarte bine ocolurile date temelor esențiale, înceata apropiere de marile subiecte, șlefuirea cuvintelor, a limbajului. În *Smintirea jupîniței Ruxandra, Nuntă cu ighemonicon* asistăm la încercarea penelului, a culorilor, la cîntărirea luminilor și a umbrelor ce vor fi distribuite în largile tablouri ale *Princepelui*. Amoruri mari, icoane și artiști disponibili, dragoste pe trecută în altarul bisericii, biserici aprinse, oameni ar-

Scanned with OKEN Scanner

zînd *, iată evenimentele unui ev mediu românesc plin de ferocități. Vitalitatea eroilor este teribilă, răzbunările sînt teribile, cruzimea lor colorînd încă o proză puternic colorată. Hybrisul, sacrilegiul, marele scandal al alăturărilor, al istoriilor fără seamăn aparțin însuși ceremonialului înscenărilor. Moartea nu mai protejează de maculare, eroii săi coboară în infernul și în fărădelegea patimilor. În *Miresele* o înecată este siluită de un tîlhar înnebunit de singurătate : „Pe ultima, cea mai frumoasă, o mireasă trupeșă, cu părul de-i ajungea pînă la glezne, Ioachim tîlharul și nebunul, fugit de-atîția ani din lume, a tras-o la mal și-a trăit cu ea cîteva zile, pînă n-a început să putrezească". Altundeva moartea „pune peceți" pe fețele aleșilor ei. Barocul lui Eugen Barbu găsește mereu o hieroglifă care să închidă o istorie : „Mireasa și mirele, cu trupurile arse, se prăbușiseră sub niște icoane scurse, și ele de atîta dogoare și argintul le furase chipul. Ziceau ăi de i-au îngropat mai apoi creștinește că erau grei ca plumbul și că pecețile fețelor lor înspăimîntate se mai țin și azi undeva prin altarul noii biserici...".

Întîmplarea este pretextul de a mișca aceste cuvinte pline de sunete stranii și de arome grele : „Înainte de a cădea ghinda, la Sfinții Arhangheli, ce-i veni dumnealui boierului Hristea Belivacă, sătul de jucat ghiordum și panțarolă, sus, în sală, la *Ceșmeaua Roșie,* sastisit de muieri văzute pe după uși dosnice care-l costau, spăsit de cîte păcate făcuse, nu ca să termine cinstita biserică de pe moșia Muierească, loc bogat, cu păduri și vite, cu suflete și robi, bașca ghelirurile picate din vînzoleala locului, adosit, departe de ochii stăpînirii celei lacome".

Ar fi, mai întîi, de văzut în aceste texte primenirea limbajului : după Sadoveanu, Eugen Barbu este primul prozator ce oferă literaturii istorice, operei de evocare istorică un limbaj nou, independent constituit. Înmuierea consoanelor, deschiderea vocalelor, de nu vor fi corespunzînd limbii reale a epocii, reprezintă cu strălucire o posibilitate de a descoperi epoca. Topica savantă, ar-

* Vezi *Gaston Bachelard,* op. cit., p. 90—95.

haismul cu grijă ales și degustat (în numele muzicilor, al sonurilor, al *melodiilor* sale) fixează în nuvele o atitudine subiectivă, *ironia*. Ciclul *Vînzare de frate*, reia, de fapt, pentru literatura română tradiția literaturii haiducești. Ar fi de subliniat în aceste texte maxima stilizare-simplificare a narațiunii, *limbajul* avînd rol central. Ne aflăm într-o literatură de tip renascentist, povestirile trebuind a fi spuse, supuse unui regim oral precum istoriile din decameron, heptameron, ș.a.m.d., deci încercînd să suplinească și suplinind, nu absența, cît izolarea unui anumit tip de literatură. Clipirea moralizator-șăgalnică a acestor texte nu invită însă la rîs : nu e hohotitoare și nici gratuit spectaculoasă. În interioarele ei, întorsături de frază, gesturi, replici aparent inofensive arată că grațioasele ironii, subtilele catifelări ale frazei, pregătesc intrarea într-o lume ce aparține tragicului.

Personajele „Decameronului" lui Eugen Barbu ar fi, mai întîi, haiducii (cavalerii), cei aflați în plan depărtat ; boierul vicios, degustător savant al plăcerilor erotice, aflat la vîrstele senectuții ; el e de obicei păcălitul, păcălirea avînd în povestirile lui Eugen Barbu un itinerar ceva mai complicat, boierul fiind năpăstuit de vreo ispravă amoroasă a fiicei, ispravă ce poartă cu sine germenii răzbunării păcatelor trupești-părintești.

Cuplul ce acompaniază și justifică pămînteștile erori ale boierului este format din juna și sentimentala odraslă boierească, deschisă păcatului, precum și dînsul, Făt-Frumosul fără avere, intrat în grațiile tinerei. Catastrofele ce însoțesc nuvelele „istorice" ale lui Eugen Barbu sînt o ironică trimitere la Ecleziast : ele comentează, coral, zădărnicia unor existențe.

(De fapt, textul cu accente de tragedie antică se numește *Pe ploaie* : există aci și *cor*, și destin, și damnați, și ritual folcloric, într-o sincronizare ce aparține mai degrabă artifexului decît observatorului abstras al faptelor).

Există în nuvelistica lui Eugen Barbu un vast șantier al romanelor abandonate sau în lucru. Din vastele panorame ce aparțineau prozatorului dornic de mari cuprinderi, rămîn o seamă de texte ce, cațoverne, dau

contur nuvelistului. Acesta, observăm, se „sincronizează“ cu literatura generațiilor mai noi, căutînd a conversa cu cei mai tineri prin texte în care doar inițiatul poate distinge modelul și morala. Dacă nuvelele arhicunoscute ale lui Eugen Barbu *(Munca de jos, Oaie și ai săi, Un pumn de caise, Pe ploaie,* etc.) suferă de pasiunile timpului în care au fost scrise, altele *Martirul Sfîntului Sebastian, Bătrîna)* demonstrează capacitatea scriitorului de a ieși în afara propriilor sale tipare literare.

Primele volume de nuvele *Gloaba,* 1955, *Tripleta de aur,* 1956, *Oaie și ai săi,* 1958, *Patru condamnați la moarte,* 1959, *Tereza,* 1961, *Prînzul de duminică,* 1962 apar într-un timp propice prozei scurte. Nuvelele din *Oaie și ai săi* și *Prînzul de duminică* fac schimb de teme și de motive cu autorii consacrați ai momentului dar mai ales cu ale mai tinerilor care apar și care devin, încet-încet, subiectul preferat al criticii. Eugen Barbu scrie mereu, e un publicist de excepție, reportajele pe care le publică în acești ani (adunate în volumele *Pe-un picior de plai,* 1957, *...Cît în 7 zile,* 1960) trădează din nou meșteșugarul, profesionistul conștiincios care are orgoliul de a ocoli căile bătătorite ale genului. La sfîrșitul deceniului al șaselea reportajul românesc este bogzian, avalanșa superlativelor înecă fiorul emoției ; grandilocvența face ravagii. Eugen Barbu caută în reportaj semitonurile, culorile stinse, „rangul de literatură“.

Sensibilitatea lui Eugen Barbu („flamandă“, scrie Mircea Tomuș) descoperă în fiecare cadru al cotidianului momente și șanse ale poeziei. Bogza și urmașii săi căutau grandiosul, proiecția uriașească a faptului mărunt, Eugen Barbu caută, în drumurile sale ocazionale, pe itinerariile sale de profesionist al publicisticii, acordurile cuvîntului, mai tîrziu reașezat în zidirile definitive ale operelor de ficțiune :

„Părăsisem Boemia cea roșcată și intrasem într-un defileu straniu unde toamna întîrziase să ajungă. Ici, colo, cîte-o praștie autumnală aruncase, în vîrful unui

Scanned with OKEN Scanner

copac semeț, o piatră roșie : frunza murea încet în strălucirea lui octombrie de neuitat (...). Intram în peștera Macocha. Aceasta este o Veneție subterană cehoslovacă unde gondola a fost înlocuită cu o barcă obișnuită. Se merge pe un lac albastru, fără viață, placid, misterios". Toamnele, natura opulentă care moare, locurile aparent lipsite de viață, de o mare placiditate, scufundarea lentă, iată subiectele ale romanelor de mai tîrziu. Admirabilul tehnician reușește să le stăpînească și în reportaj, lăsînd impresia mobilității extraordinare între genuri diverse. În realitate nu e decît o operațiune de încercare a Cuvîntului, pus să se ilustreze în situații dintre cele mai felurite.

*
* *

Apariția romanului *Groapa* ne dă posibilitatea să observăm că, în 1957, deciziile abuzive nu mai au, în viața literară, consecințe decisive. Romanul e atacat cu mare violență, se organizează împotriva lui o campanie de proporții dar autorului îi sînt respectate șansele de a deveni „mare scriitor" : „Simpatia cu care scriitorul înfățișează atrocitățile eroilor săi, bucuria cu care simți că freamătă cînd le reușește o tîlhărie la drumul mare sau siluirea grosolană a unei femei, sau spintecarea unor oameni, satisfacția cu care se complace în limbajul pitoresc și totuși deșănțat, măiestria cu care știe să răscolească zona inferioară în care colcăie instincte primare, — toate acestea constituie indiscutabile elemente de periculozitate umană și socială pe care le include cartea acestui condei talentat, care are totuși toate darurile să devină un mare scriitor al timpurilor noastre". Îi sînt respectate și drepturile la un viitor de aur dar, și de alți critici, adevărurile profunde ale operei. *Groapa* nu mai are parte de tratamentul *Bietului Ioanide* ; sancțiunile administrative nu mai aveau forța pe care o aveau cu cîțiva ani în urmă. Noutatea „limbajului pitoresc și totuși deșănțat", „zona inferioară în care colcăie instincte primare" șochează într-o epocă în care, alături de cîteva romane importante, domină cărțile limbajului mortificat de dogmă. *Groapa* șochează și derutează, „flu-

idul vitalist nestăpînit și deseori desfrînat“ (pe care îl descoperă Dumitru Isac) contrariază într-o vreme în care adevărurile vieții trebuiau văzute doar prin lentilele textului lozincard. Scriitorul cobora într-o lume interzisă — într-o subterană în care intrarea scriitorului părea interzisă. Apărarea cărții o iau tocmai autorii pentru care literatura avea o istorie, un trecut, o tradiție.

Ca și Marin Preda, ca și Voiculescu, Eugen Barbu descrie sfîrșitul unei lumi. *Groapa* este prima dintre cărțile pe care autorul *Princepelui* o consacră marii agonii. O explicație a romancierului lămurește termenii în care trebuie înțeles demersul său :

„În 1946, am aflat de la vecini că ultima parte a faimoasei gropi a lui Ouatu este pe cale de a fi astupată. Lucrarea, începută cu ani în urmă, se părea că va lua sfîrșit. Din curiozitate am mers la locul acela plin de praf și de gunoaie și am rămas o jumătate de zi pe un mal înalt de pămînt, privind autocamioanele pline de gunoi care descărcau ultimele resturi ale orașului spre fundurile odinioară foarte adînci ale faimosului loc. În clipa aceea, se putea spune că *Groapa* începuse să fie scrisă în mintea mea. Copilărisem aci, nici un ungher al vastei ascunzători de hoți și de vagabonzi nu-mi era necunoscut. Străbătusem mai demult toate potecile pe care...“. Mărturie deosebit de importantă : *Groapa* exista așa cum exista și satul Siliștea-Gumești, așa cum exista și civilizația ultimului Berevoi. Era o lume a copilăriei prozatorului, o lume „pe care o cunoșteam atît de bine“, care își avea legile ei, felul ei de a se afirma. Era un univers care avea o adîncime și care exista ca Totalitate. E drept că era o lume de subterană ; „fundurile odinioară foarte adînci ale faimosului loc“ ocroteau o umanitate care își apăra drepturile ei de a trăi liber. „O mare imaginație senzorială“ (N. Manolescu) descoperă formidabila unitate a acestui loc, capacitatea oamenilor de a trăi după o legislație autonomă. Sau cum scrie același N. Manolescu : „Din rotirea anotimpurilor, din repetarea ciclurilor universale, Eugen Barbu scoate o poezie a pămîntului și a cerului, a apei, a vegetalelor, a vieții“. Așadar nu vitalitatea care devine element de periculozitate socială, nu doar zona în care colcăie in-

Scanned with OKEN Scanner

stinctele primare, ci emanciparea acestora prin poezie, trebuie descoperită în romanul lui Eugen Barbu, așa cum le descoperise critica la vremea potrivită în opera lui Arghezi. Arghezi, reabilitat cu vreo doi ani înainte, putea sluji drept martor al apărării.

*

* *

Citită azi, *Groapa* nu dezminte impresia puternică pe care a lăsat-o în anul apariției. E o carte de extraordinară vitalitate, cu momente care se reclamă din marea tradiție a romanului românesc dar și cu altele care anunță un fior nou, o poezie inedită. Scriitorul român al deceniului șase cucerise, prin *Morometii*, lumea satului românesc modern : satul, cu eroii săi noi și vechi, cu țăranii mișcați de acea furtună a prefacerilor care nu va putea fi de nimic stăvilită. Orașul rămînea a fi cucerit. Romanul lui Eugen Barbu este prima mare operațiune de învăluire, prima încercare de sesizare a dimensiunilor lui. Lumea arhaică țărănească se putea recomanda în fiecare moment în satul lui Preda : apariția călușarilor indica, de pildă, adîncimile ei. Țăranii lui Marin Preda puteau trăi *la suprafață*, în liniștea gravă a Cîmpiei : fiecare moment sărbătoresc al lor era elocvent pentru adîncimea lumii lor. Ei nu trebuiau să-și inventeze actul de identitate.

Groapa este un act de identitate. Este o adîncime. Pornind de aici se construiește civilizația urbană : Viața însăși, viața cu majusculă se reprezintă prin acest topos.

Satul nu trebuia să aibă un început al construcției, un „fundament", o subterană care să-i garanteze longevitatea. Orașul avea nevoie de o subterană, de un loc care să amîne marile înfruntări, conflictele devorante. Roman al absenței dar și al cuceririi posibile a Centrului, *Groapa* este primul reper în spațiul balcanic al lui Eugen Barbu. Un spațiu al autodevorării.

În al său *Dicționar de literatură română contemporană*, Marian Popa scrie că „...Groapa este o încercare de recuperare a unei totalități umane prin operații de limitare a realității la un spațiu care, prin analogie, va include toate virtualitățile realității din care a fost ex-

Scanned with OKEN Scanner

tras (...). Prezentat fără melodramatismul literaturii interbelice consacrate periferiei, universul social este gîndit ca o adevărată comedie umană, din care nici unul din rolurile funcționale nu lipsește. Pitorescul mediului periferic apare ca un amestec complex de puritate și de corupție, de pasiune și necomunicare, de violență și dulcioșie, sistemul tipologic epuizînd spații sociologice, estetice și morale, constituindu-se ca o meditație asupra omului din perspectiva unui eu care transcende".

Și să mai adăugăm aici și un text explicativ din *Jurnalul* autorului, citat de același Marian Popa : „Viața gunoiului în absolut, senzația curgerii materiei în inutilizabil. O lume fără ecou. Cum ai striga în apă... Ideea de mișcare a lumii, de perisabil, de nepăsare universală la o imensă și fără sfîrșit mizerie umană."

Nici *Princepele,* la alt nivel, nu urca alte trepte. Senzația curgerii, dar nu a materiei, ci a inteligenței în perversiune, adică în inutilizabil reprezintă cheia înțelegerii *Princepelui,* a înțelegerii spațiului său poetic și parodic. Ca și universul *Groapei,* universul *Princepelui* e unul închis, Ioan Valahul fiind mereu înlăturat din acțiune de cursul romanului. Firește că *Princepele* reia ideea unei mizerii umane fără sfîrșit... Și *Princepele* este romanul încercării de recuperare a *totalității* umane (prin intermediul, de data aceasta, nu a unui *loc,* ci a *Cărții,* a poeziei magiei, mitului, Cuvîntului, Numărului).

Groapa, ca roman social, și ca roman al totalității umane privite prin existența unor categorii sociale, este romanul unor inițieri.

Eroii ei sînt personaje cu știință adîncă a vieții. Raisonneurul romanului, cel care deschide și închide cursul narațiunii, e Grigore, „vătaful gunoierilor", lumea *gropii* (ori romanul *gropii)* întemeindu-se sub ochii lui. Finalul primului capitol sugerează retrospectiva, participarea auctorială a omului menit să însemne numărul vehiculelor de gunoi aruncate în groapă : „Trecuseră zile după zile, unii muriseră, el văzuse nunți și petreceri, copiii mahalagiilor crescuseră sub ochii săi bătrîni, își aducea aminte de un foc ce mistuise casele, de niște întîmplări de care mai rîdea și acum, că așa e viața, ca o panoramă". Grigore „văzuse lume cît nisipul mării, era

mîncat și de bine și de rău". Un critic la modă prin deceniul al șaselea a făcut o adevărată risipă de vorbe mari și de informație adunată cu japca, intentînd un adevărat proces prozatorului pentru : „Așa e viața, ca o panoramă". Martori erau chemați (pentru a-l compromite pe autor) Antisthenes, Schopenhauer, ba chiar Evreinoff (și mirare a fost că nu a fost citat și Eminescu, cu a sa *Glossă*, Ion Vitner — căci el e criticul — fiind, după cum bine se știe, insistent preocupat într-o anumită vreme de erorile eminesciene). Se căuta, în miezul unei înțelepciuni de tip folcloric, o arhivă de savant-lîc, într-o frază în care se sugera contemplarea *(inițiatului)* o reminiscență livrescă. „Străvechiul concept filozofic" este un concept folcloric.

Metaforic vorbind, autorul cărții este Grigore, inițiatul, cel care notează *scurgerea gunoaielor* spre groapă : iar cartea este romanul unor *inițieri* în știința vieții, a inițierii în lumea *celor-ce-distrug*, fură, parazitează, și în știința unui univers social malefic.

Messerul, prin fantasmagorie și poezie magică, visa ambele cărări. Ucenicia întru hoție a lui Paraschiv e vegheată de Gheorghe, și etapele formării tînărului pungaș au toate caracteristicile noviciatului în știința răului. Pactul daimonic al *Principelui* abstractizează situațiile. Tînărul personaj din *Groapa* se instruiește, prin grupul său (mentor, Gheorghe, apoi Bozoncea, Nicu-Piele, Oaca etc.). Intrarea în lumea hoților *(a romanului)* se face în acordurile lirice ale unui univers coborîtor :

„Vara pleca. Groapa era adîncă și verde. Vîntul culcase ierburile sălbatice. Frunza măselariței începea să îngălbenească. Gheorghe (hoțul cel bătrîn, n.n.) știa răcoarea asta care-i înfiora pielea și cerul ostenit, stins, cu lungi scame fumurii. Șobolanii ieșiseră din găurile lor și mișunau înfrigurați, tîrîndu-se după urmele sărace ale soarelui."

Ca și în *Principele*, există o logică a răului, o „filozofie" a lui. Dizertațiile din *Principele* pe tema *Puterii* sînt, în *Groapa*, racursiuri rapide, vizînd universul social mizerabil, inechitatea socială.

Inițierea lui Paraschiv în știința răului presupune și prezența concretă a nedreptății, a ierarhizării sociale.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și Princepele, ca și Messerul, hoții se hrănesc din iluzia Puterii și a independenței lor.

„Oacă rîse fără veselie :

— Să muncească el, că-i prost ! Dacă munca era bună, o luau pricopsiții și p-aia ! Fiecare cu știința lui ! Trebuie să fii prost să te duci să-ți dai libertatea pentru un pumn de bișțari. Nu te uiți la pîrliții ăia din mahalale ?! Îi stoarce pînă le iese și sufletu și ce pricopseală mare dă pe capul lor ?... Abia au ce număra ! Noi sîntem boieri, mă Floreo. Că mai iei cîte-o mardeală și-un an, doi de pușcărie, fleac ! Nu tu stăpîn, nu tu nimic... (...)

Paraschiv trăgea cu urechea și nu spunea nimic."

Groapa este cartea acestor „capi de serie", Stere și Paraschiv. Drumurile lor se intersectează și se suprapun, ambițiile lor sînt identice. Și unul și celălalt visează Puterea ; primul, prin încadrarea în structurile sociale ale vremii, celălalt, prin refuzul lor. Primul, prin încadrarea în termenii respectabilității burgheze, cea care îi oferă această imagine a lumii, pentru el, *ideală :*

„Stere se uita din curtea lui și *își înțelese puterea.* (s.n.) Mare lucru era să ai, să dai, să-ți plătești datoriile, să te ții bine cu statul, să nu se supere. La el, perceptorii veneau cu pălăria în mînă. Îi cinstea cu cîte o țuică. Parcă putea să-i ajute pe vecini ? Tot Pandele, jupânul lui, îi spusese odată :

— Stere, lumea nu e împărțită prost ! Ce-ar fi dacă ar avea toți ? Ia gîndește-te ! Trebuie să fie și unii care să ne slugărească pe noi, ăștia pricopsiți ! Totul e să nu te lași, să fii tu deasupra. Cînd e vorba de asta, nici pe taică-tău să nu-l ierți ! Ferească Dumnezeu să încapă omenirea pe mîna săracilor, că de la ăștia nu mai scoți nimic. (...) Într-o zi, zărise zidul cîrciumii, alb și gol în lumina amurgului. Îi trecu prin gînd că nu lăsase măcar un semn în cărămizile astea și că va pleca de aici și după moartea lui nimeni nu va mai ști cine a ridicat casele. Ar fi trebuit să fi pus pe un zidar să sape sub streașină cîteva litere : Stere Drăgănoiu, *proprietar.*"

Scanned with OKEN Scanner

La modul instinctual, Stere se integrează, în societatea împărțită în clase, în clasa superpusă. Tot instinctual, el își însușește filozofia ei — cea expusă sumar de ciceronele, de maestrul său, Pandele. Puterea sa este puterea clasei sale. Filozofia lui *homo homini lupus* reprezintă codul său secret de acțiune. Aceeași filozofie guvernează, dar în forme franc exprimate, destinul lui Paraschiv. Partea de umbră a înfăptuirii lui Stere nu e altceva decît partea de lumină a acțiunii ultimului :

„— Nu mi-e milă mă fraților, nu mi-e milă de om. Dac-aș putea să-i iau sufletu' că-i al dracului și nu se uită ! Și mi-ar trebui să trăiesc ușor, Sandule, să am bani, să vă-ngrop, să dau cu ei de-azvîrlita, să-mi cînte lăutarii și să joc, să am putere !“

Nici vorbă că demențiala febră destructivă, din final, a lui Paraschiv, este febra puterii. Așa cum Stere visează să-i rămînă, ca monument, numele lîngă titlul de *proprietar*, Paraschiv visează creșterea legendei sale. Într-un interviu publicat în revista *Astra* (an III, nr. 12, 1968), scriitorul mărturisește : „în *Groapa*... e vorba de o lume de mituri, proiectată într-un univers limitat, într-o *groapă*“. Cel dintîi mit concretizat de aceștia e al puterii și al iluziei puterii. Pe rînd, Bozoncea, Paraschiv, Didina, materializează momente ale puterii. Oameni ai naturii, ei cresc precum vegetațiile în lumea lui Stere Drăgănoiu, proprietar. Ei reprezintă, în fond, *natura* acestei lumi, natura dezlănțuindu-se fără stavilă, copleșind totul, învingînd ordinea sau supraviețuind represiunii ordinii. Personaje dar și mituri, oameni ai naturii dar și natură, univers în expansiune, eroii *Gropii* moralizează în felul lor : în anul de grație 1957 ei puteau vorbi unei literaturi dominate de precepte despre capacitatea de reînnoire a vieții. Unda de simpatie a autorului se îndreaptă evident către „hoți“, bărbați ai unei rezistențe eroice. *Natură* a lumii din care fac parte, ei sînt în groapă ultimii urmași ai unei ginți pierdute, ultimii din romantica gintă a răzbunătorilor. Magnifica frază a finalului — *Ți se pare, crește iarba* — închide într-un chenar un ciclu al vieții. Al vieții și al morții, am spune, după lectura *Săptămînii nebunilor*.

Scanned with OKEN Scanner

Între ambițiile lui Eugen Barbu figura și aceea, de a construi un ciclu romanesc gigantic, menit a cuprinde, a ilustra, a comenta și, probabil, a studia istoria modernă a țării. *Șoseaua Nordului*, primul dintre romanele care apare după *Groapa*, trebuia să se constituie ca parte a acestui ciclu. Cartea trebuia să omagieze Eliberarea și o face mai bine decît alte romane ale epocii. Niculescu, Mareș, Dumitrana, Ina sînt personaje pentru care eroismul se conjugă altfel decît într-o seamă dintre cărțile epocii. Polițistul Mizdrache va deveni vedeta serialelor după ce și-a făcut, în acest roman de acțiune, datoria. Ca și în nuvele, cotidianul este punctul în care Eugen Barbu își desfășoară toată splendoarea coloristică. Viața de zi cu zi a revoluționarilor nu mai seamănă cu a unor eroi din romanele lui, să zicem, Alexandru Jar. Este viața unor oameni obișnuiți, în momente excepționale capabili de gesturi excepționale. Proces început viguros cu *Morometii*, umanizarea personajului mai cîștigă, prin acest roman, cîțiva pași pe drumul, încă anevoios, al instaurării normelor literare în romanul „evenimentului".

Facerea lumii (1964) se află la intersecția a două etape a literaturii : pe de o parte, scriitorul vrea să facă roman al evenimentului, în care să existe și eroii înaintați, și revoluționarii de profesie, și clasa opresoare muribundă și diabolică, pe de alta, vrea să descopere personajele care să traducă stări de spirit indefinite, să sondeze psihologia unor eroi problematici, să insiste asupra rafinamentului decadent al unei lumi în amurg. Pe de o parte, gigantismul, Utopia construcției cu eroismul și cu fanatismul ei, pe de altă parte, alunecarea eroilor în gratuitate și eroare. *Facerea lumii* este un roman îndelung gîndit, probabil ca parte a unui lanț de romane. Cartea este a lui Filipache, vechi comunist, mai apoi director de tipografie, personaj integru, prea acaparat de vocația sa de om politic pentru a-și controla viața familială. Biografia îl face pe Filipache participant la evenimente, la *facerea lumii* de azi. Scriitorii deceniului unu gîndeau altfel romanul industrial, dar ținta era aceeași : voiau să vorbească tare despre *facerea lumii*. Victorios

Scanned with OKEN Scanner

pe plan social, personajul va traversa o profundă dramă individuală : fiica, nesupravegheată, se va îndepărta de idealurile sale. Un destin paralel urmează Arhire, activist U.T.C. Nerealizat pe plan individual, angajat pînă la obsesie în acțiune, personajul se autodistruge.

Personajele sînt exemplare, romantismul lor, sublim. Vremile sînt eroice și Arhire, erou al entuziasmului constructiv, e demn de a fi reținut. „În măsura în care nu transcrie pur și simplu experiența, ci încearcă să ridice observația la înălțimea unor probleme de interes general, ultimul roman al lui Eugen Barbu conține o viziune antireportericească“ scrie Nicolae Manolescu în cronica pe care o consacră cărții, marcînd diferența dintre romanul lui Eugen Barbu și alte romane consacrate evenimentului. „Aceasta, precizează criticul, nu e o chestiune de procedee, literare... ci de perspectivă asupra substanței umane, deci de viziune“. Cu alte cuvinte, un nou fel de a vedea personajul, lumea în care acesta se mișcă, relația lui cu „lumea“. Ca în *Princepele*, degradarea e melodioasă, existînd și un fanatism al ei : Manicatide este primul personaj exemplar al vechii lumi, după seria călinesciană. Suferind, ca și *Princepele*, de morbul contemplației, Manicatide este primul mare personaj care arată excepționala importanță pe care *Scrinul negru*, apărut în 1960, a avut-o pentru „reciclarea“ prozei noastre. *Facerea lumii* reia teme călinesciene căutînd, în mediul muncitoresc, șansa unor replici. Fanaticul Arhire monologhează, uneori, precum Ioanide. Eva devine balerină, visează să studieze la Leningrad. E chiar propusă să studieze la Leningrad. În întreprinderea pe care o conduce, Filipache înființează o școală de balet. Ceea ce părea himeric în romanul lui Călinescu, în *Facerea lumii* este — la o reașezare a contextelor— între limitele obișnuitului. Directorul Filipache vrea ca muncitorii din întreprinderea sa să trăiască în legea frumosului, să învețe a respecta arta. E un Dragavei „adevărat“ sau demonstrează că personajul călinescian nu era zadarnic. Cîteva replici evidente la scene similare din *Scrinul negru* se mai pot citi pe ici—pe colea. Un drum la talcioc făcut de tînăra Filipache vrea să omagieze paginile celebre ale lui Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Fascinația *stilului vechi* o trăia întreaga literatură călinesciană, Eugen Barbu e și el în căutarea „vechîi lumi" : capacitatea ei fascinatorie e copleșitoare pentru unii dintre eroii lui. Anghel se îndrăgostește de Irma, Eva de Manicatide. În *Săptămîna nebunilor* Hrisant Hrisoscelu va repeta istoria acestora, căzînd în capcana numită Lucrezia Herula Vimercatti. Fiica directorului Filipache mai e fascinată de un invertit de locurile care trădează vechime, arbore genealogic, etc. etc. Prin alte personaje, *Facerea lumii* e încă un roman al mahalalei, al lumii ex—centrice : excentricitatea lui Anghel, de pildă, ar indica drumul către literatura istorică balcanică și bizantină aflată în imediata apropiere a acestui roman.

*

* *

Întîlnirea cu istoria era deci fatală pentru un scriitor de factura lui Eugen Barbu. Fatală, fiindcă în istorie Eugen Barbu descoperă un limbaj inepuizabil, de efecte inegalabile, prin putința de a învia o lume miraculoasă și de a vorbi în parabole despre contemporanii săi. *Princepele* e, în mare parte, sprijinită pe document și reconstituirea epocii fanariote e plauzibilă, dar nu acestea fac valoarea cărții, chiar dacă aportul lor la constituirea cărții nu e deloc minor. Așadar, mai întîi, tot ce ține de „reconstituire", adică de canonul genului, și îi este sortit, mai devreme sau mai tîrziu, includerii în manual școlar ; ceremonia înscăunării domnitorului, Fanarul, Stambulul veacului XVIII, București (Bucurescii, scrie Eugen Barbu), aceluiași veac ; curtea domnească, educația domnitorului, birurile către Poartă, țăranii cu jalbele în proțap, decapitarea „princepelui" în dizgrație ; și alte asemenea fapte, cuprinse cu un bun simț al cadrului ; pe urmă ar veni vînătoarea domnească, mesele (și ce gurmand rafinat le descrie), toaletele, intrigile curtene, cu boieri trădători și delatori jalnici, cortegiile sărbătorești, necazurile casnice, pasiunile aprinse de arginți. De-ar fi doar atît, și cartea și-ar avea rosturile ei, căci totul capătă strălucire și culori, *trăiește* : „Scînteiau pietrele grele, scumpe cît o moșie ori o mină de sare, năucitoare, fanatice, cu o grea și mohorîtă strălucire, ori de pucioasă, ori de foc mocnit, toate strîngînd

Scanned with OKEN Scanner

în ele păcate grele ce aveau a fi ispășite în vreo zi ori în vreo viață. Sarasirul greu, cu linii de samur ori de sobol sau canavățul cu flori de fir brodau desene podobite pe acele trupuri leneșe, sfidînd mulțimea ce sta și se uita cu gura căscată (...), sucnele de tabin, de hatai și de belacoasă, cu sponci de aur făceau o risipă haină în acei ochi flămînzi de frumusețe.“ Și aceste reconstituiri capătă, prin nu știu ce miracol, o ciudată senzualitate, dacă n-am anticipa o idee pe care o reținem pentru mai tîrziu. E devorant acel baroc al fabuloasei mode și al acestor fabuloase ceremonii.

Reconstituind (peisaj, atmosferă etc.), Eugen Barbu comentează evenimente care stau sub semnul senzaționalului (alt canon al literaturii istorice).

În subsol, *Princepele* mai este un roman negru ori, cel puțin, mimează asta. „Senzaționalul“ ar fi subordonat tot senzualului, unei lumi care trăiește violent prin simțuri, cîteodată ca unică scăpare, cîteodată indice al unui balcanism sufocant. Într-o vreme în care „demitizarea“ își încearcă șansele, Eugen Barbu și-a ales o epocă în care nu mai are ce să demitizeze, senzaționalul ieșind din lectura ori din sugestia documentului. Scăzînd temperatura, cartea este — vis-à-vis de istorie, legat de ea — o carte a suferințelor cărnii și a aberațiilor ei, paralelă fiindu-i aberația gîndirii, invertiți și curtezane, vicioși de cele mai diverse categorii populează această lume, blestemată de istorie. Iar primul cuvînt al acestui blestem, rostit tunător, într-o imagine de apocalips, este capitolul inițial, consacrat ciumei : „*Umbra unui neam ticălos spurcase totul*“, spune scriitorul, asemenea cronicarului și propoziția ar fi putut deveni *motto*-ul cărții ; umbra unui neam, adică umbra unei conjuncturi, a unei nesanse a istoriei, umbra unor oameni care au trecut mișelnic peste lege. *Căci legea înseamnă țara.*

Ciuma e capitolul-ecran pe care se proiectează celelalte capitole ale părții întîi. În *Caietele „Princepelui“* (II), scriitorul descoperea, pentru această *Ciumă* a Bucureștilor (ca și pentru alte capitole), corespondențele isto-

Scanned with OKEN Scanner

rice, dar ele au o importanță redusă în analiza romanului, fiindcă *Princepele* nu e un roman istoric.

Cartea începe în stil *cronicăresc, se inaugurează* cu un anume fast precum textul cronicarului („Într-o sfîntă Duminică, în timpul slujbei celei mari în biserica de-i zicea Caimata..."), ca să cîștige, cu următoarea propoziție (introducerea simbolică a cerșetorului), un ritm inițiatic : ...intră un fel de cerșetor înalt, lat, duhos, numai zdrențe, strigînd :

— Scăpați-mă, oameni buni !

Necunoscutul se prăbuși în fața porților împărătești..." Imaginea *cerșetorului* și imaginea *porților împărătești* sînt imaginile cheie ale romanului, ce poartă semnificativul motto : *Aedificabo et destruam.* Ciuma e un capitol în care viața orașului palpită între Princepe și între cerșetori. Între Princepele care, pierdut în contemplare, întîrzie abandonarea orașului (și protejarea persoanei sale, prin fugă), și cerșetori, stăpîni ai orașului în vremea ciumii :

„Din cloaca de la Curtea Arsă se auzi strigătul lui Malamos Bozagiu :

— Fraților, a sosit !

Cerșetorii, șondalii, orbii și șontorogii se iviră de sub bolnițe și priviră fluturii. Îi priviră cu strigăte de bucurie și de sub cărămizile prăbușite se iviră oale de vin și rachiu din care se bău cu sete pe nerăsuflate.

— A sosit ciuma, fraților, mai spuse Malamos și se arătă deasupra fostelor grajduri ale seimenilor. Ni i-a trimis Sfinții Părinți, Tănase și Haralambie. Era înalt, țeapăn ca un prooroc și le vesti răsucindu-se în gluga lui de călugăr, legată pe mijloc cu funia unui spînzurat :

— Al nostru o să fie orașul."

Lumea fanariotă, amenințată de flagel, benchetuiește spasmodic. Cenzura morală cade, orgiile se țin lanț, riturile desfrînării sînt împlinite în grabă, oamenii se grăbesc să istovească bucuriile trupești. Lumea s-a dereglat, armonia ei s-a stins, cerșetorii așteaptă să ocupe orașul. E o imagine a Apocalipsului, salvatorul fiind Malamos Bozagiul, starostele cerșetorilor. E primul capitol al inițierii în această carte a lumii fanariote, dar mai ales a *tipologiei fanariote. Ciuma.* E, aici, imaginea inițiatică a

Scanned with OKEN Scanner

unui *timp fanariot*, în care *umbra unui neam ticălos spurcase totul*: imaginea unei omeniri în care plutesc principiile morții. *Princepele*, ne previne într-un avertisment autorul, e un basm și el urmează, în acest sens, legea basmului. Știm că, prin eroii săi, basmul protejează *ordinea* lumii, răii fiind mereu înfrînți, binele și adevărul triumfînd întotdeauna. Basmul e un cîmp al forțelor magice, al naturii magice, al construcției mitice. *Ciuma* e capitolul naturii magice. Invazia fluturilor — magnifică viziune poetică a sfîrșitului — nuanțează moliciunile finalului. Invazia cerșetorilor desacralizează *cetatea*, ca loc al ordinii. Singurul *Princepele* încearcă, în van, să apere principiile unei ordini raționale, să învingă, prin meditație, căderea. El vrea să se protejeze de *magia* acestei lumi în care forțele răului aduc moartea. *Princepele*, ca simbol al *puterii* și al speranței :

„Încă nu făcea nimeni nimic, toți se uitau către palatul Princepelui".

Ca *basm*, *Ciuma* e deci primul capitol, cel introductiv, în *lumea magică* a cărții. Arhitectura cărții e legată de natura ei magică, dar și de metafora *puterii* reprezentată de *Princepe*. Numărul capitolelor continuă ritmul inițiatic. Deci :

1. Ciuma
2. Princepele
3. Melanholia
4. Ioan Valahul
5. Evanghelina
6. La Bistrița
7. Inițieri
8. Sabatul.

Reluăm cîteva idei expuse în *Steaua* (12/1972), avînd în față și *Caietele „Princepelui"* (I, p. 244—245), în care scriitorul deconspiră oarecum structura „secretă" a cărții. Fiecărui capitol îi corespunde, notam în articolul din *Steaua*, un număr. *Ciumei* îi corespunde numărul 1 (unu). Cifra *unu* e legată, în Kabală, de Alef. Alef e semnul ce exprimă unitatea originară a lumii, semnul întocmirii. Alef e litera care învie, în legendă, Golemul, literă genuină (și cifră genuină) prin excelență. Sau cum notează în *Caiete*... Eugen Barbu : „Unu = Monada,

Scanned with OKEN Scanner

D-zeu, conține infinitul, unitatea, eternul masculin, are ca semn focul viu, reprezentat prin figura măscăriciului".

Ciuma este, în fapt, capitolul care deschide *Cartea.* Figura măscăriciului (dar și a Golemului) este aceea a lui Malamos Bozagiul. Lumea cărții se naște dintr-un cataclism, dintr-o vreme a terorii sfîrșitului și a terorii trupului. Ea se naște, ca lume magică, asemeni cărții cronicarului, dar se mai naște și în chip de *Carte a puterii.*

Doi are în Kabală semnul dublului, Beth. Eugen Barbu comentează *(Caietele „Princepelui", I, p. 244)* simbolul cifrei : Știința unirii femeii cu omul, simbol, semilună, semn al purității în templele F.M. sînt două coloane, J. și B., reprezentînd înțelepciunea și forța." Beth e semnul dublului, și capitolul 2 *(Princepele)* e așezat sub semnul dublului. Este capitolul primei morți a messerului : Princepele își citește însemnările de taină (care în „realitate" sînt ale lui Brîncoveanu), în care „întîlnirea cu messerul Ottaviano nici nu fusese trecută". Acest Ottaviano „naște" istoria princepelui, el, înțeleptul, magicianul, Ottaviano este cel care va învia, pentru princepe, lumea secretă a magiei, fantastă figură de escroc și de Pico della Mirandola, de mag și de invertit. *Princepele* deci visează, prin magie, la putere. Pactul e faustic :

„— Cunoști Oracolele ? mai întrebase cu o spaimă abia ascunsă Princepele.

— Toate cele 85 de mijloace tradiționale.

— Bibliomanția, cristalomanția, chiromanția...

— Și xilomanția.

— Tălmăcești visele ?

— Da. Intru repede în legătură cu eul profund și spun despre viețile anterioare."

Trei înseamnă naștere, adică manifestarea lui *Unu* prin trei forme. (Eugen Barbu : „Trei = număr perfect, manifestarea lui Unu sub trei forme : tatăl, fiul și sfîntul duh — *Osiris, Isis, Horus* — Ptah, Sekhmet (soț), Nephertun (fiu) — triada memfită : Amor, Mut, Kusu ; Triada tebană — Ahumarazda (Ohruzd), Volm, Menu (...) ; trecut, prezent și viitor ; de unde venim, cine sîntem și unde ne ducem ; naștere, viață, moarte.)

Trei e capitolul intitulat *Melanholia,* capitolul Evanghelinei (mama Princepelui), a lucrărilor lui Ottaviano,

Scanned with OKEN Scanner

dar mai ales a întrebărilor puse de el, reprezentant al sfîrșitului Renașterii. Capitolul este al prezentării (cinice) a Evanghelinei, a adevăratelor realități ale țării în timpul fanariot. Dar iată și unul din monologurile (în replică) ale Principelui :

„— Am crezut că am făcut totul să-mi merit Iadul meu (...). Sînt obosit, messer Ottaviano, puterea de care-mi tot trăncăni m-a ostenit, nu mai am ce face cu ea. Sînt melanholic. Am dorit-o mult și-am avut-o. Am abuzat. Poate nu știi ce sînt capitulațiile față de sultan, poate nu știi că am dezrădăcinat tot ce semăna în țara asta cu dragostea față de pămîntul ei.“ Etc., etc. Ottaviano vorbește de muncă în spirit, Principele de inutilitatea ei. *Melanholia* (minunat cuvînt, descoperit pentru limba română de azi de Eugen Barbu) e capitolul *ciumii* dincolo de metaforă, al flagelului fanariot. Capitolul trei e însă și capitolul lui Ioan Valahul, manifestare a rezistenței autohtone în fața presiunii deznaționalizante. Portretul e eminescian.

„Astrologul, trecut (...) de 60 de ani, își privea domnitorul cu o umilință veche, lăsînd să-i scape pe lîngă lungu-i trup mîinile sale bătătorite cu care primăvara ținea coarnele plugului.“

Ioan Valahul e un înțelept al pămîntului, nașterea sa ca personaj marcînd nașterea (interioară) a cărții. Declară Eugen Barbu (vezi *Steaua*, seria nouă, nr. 1/1971) : „Mai trebuie spus că de fapt *ideea Principelui* încă incipientă pentru autorul ei s-a ivit odată cu procurarea acestei cărți. (*Foletul novel*, n.n.) (...) *Principele* trebuie să fie numai o parte foarte mică dintr-un roman intitulat *Săptămîna nebunilor*, care a și devenit după aceea al doilea volum din trilogia fanariotă *Principele*, *Săptămîna nebunilor* și *Amza haiducul*. Odată cu ivirea acestui personaj pe care nu-l bănuisem : Ioan Românul, descris în *Principele* sub numele de Ioan Valahul.“

Sub alte cuvinte, cartea s-a născut odată cu imaginea unui erou al inteligenței naționale : a unui personaj pămîntean, capabil de a contrabalansa frenezia destructivă a cuplului, nebunia onirică și cosmopolitismul cancerigen. Ioan Valahul e, în fața Principelui, semnalul de alarmă, conștiința trează, cu alte cuvinte : momentul ini-

Scanned with OKEN Scanner

ției în legea pământului, care e a demnității și a credinței în forța regeneratoare. Capitolul patru se numește chiar *Ioan Valahul*, și cele anunțate în secțiunea anterioară își sporesc semnificația. Patru e (după Pitagora) numărul universal perfect, după Kabală (simbol : un împărat așezat pe un tron) imaginînd natura unită cu forța. Principele vrea zestrea Snagovului, Ioan Românul se opune.

Vorbește Ioan :

„...Doamne, fă ceva spre a-ți salva sufletul. E ceea ce i-am rugat pe toți cei ce i-am slujit.

— Au fost mulți ?

— Destui.

— Domnia în Țara Românească mi s-a spus că seamănă cu părerile. Abia te obișnuiești cu ea și vine capugiul.

— Fă-l să întîrzie.

— Cum ?

— Cine știe ! Legea voastră nu-i curată. Tot ce distruge ține în sine distrugerea. Au căzut capete, am văzut sînge și mult au sunat aurul greu în aceste odăi. Dispreț și milă, iată ce a mai rămas de pe urma a tot ce-a fost...“ (Trimiterea : „Cum veniră, se făcură toți o apă și-un pământ“.)

Cinci e figurat cabalistic prin imaginea Marelui preot, reprezentînd chintesența religiei, șase e numărul luptei ce pregătește sinteza universală (în mitul biblic, zilele creației au fost șase). În capitolul șase Principele pleacă la Bistrița cu Ioan Valahul. Ioan îl înfruntă, țăranii se jeluie. Șapte e numărul perfect, unind pătratul formei cu triunghiul inteligenței. Este partea în care Principele devine, prin Messer, un inițiat, pentru ca în capitolul următor (opt), *Sabatul*, să figureze „manifestarea legii, messa neagră, spectacolul magiei.

Partea a II-a urmează aceeași structură. Capitolele sînt simetrice, în felul următor.

1, I — Ciuma	— **	8, II Sfîrșitul Principelui
2, I — Principele	—	7, II Rătăcirile Principelui
3, I — Melanholia	—	6, II Crepusculul
4, I — Ioan Valahul	—	5, II Intrigi
5, I — Evanghelina	—	4, II Gli uomini...

6. I — La Bistrița — 3. II Petrecerile tineretului
7, I — Inițieri — 2, II Praznic domnesc
8, I — Sabatul — 1, II Treburi domestice̦ști.

Princepele e un basm, scria Eugen Barbu. Un mit, traducem noi, un mit al puterii. Tradusă, simetria capitolelor ar rezuma *alfa* lui Hermes : ceea ce e superior e analog cu ceea ce e inferior, dar mai ales *imaginea dublă a puterii supreme* : esența ei superioară făcînd corp comun cu cea inferioară, imagine dublă a ei.

Indicația e, iarăși, eminesciană :

Magul, gard al răzbunării, a citit semnul întors. „Semnul întors“ e semnul infernal, al puterii decăzute, apelul la Lucifer. Semnul primei părți, care este al *ideii,* e semnul răsturnat al celei de a II-a, care e semnul mizeriei, al pierderii, al infernului. Cu partea a doua, cartea alcătuită, *drumul consacrat,* se întoarce împotriva sa, într-o orgie a distrugerii. După prima parte care ar putea fi, în mare, romanul căutării puterii prin cunoaștere, romanul pactului cu Mefisto ca stăpîn al lumii necunoscute, deci romanul inițierii în *secretele puterii* (simplificăm) partea a doua ar reprezenta fața mizerabilă a puterii (a puterii : cea din veacul fanariot), jaful, orgia simțurilor : cartea nu a puterii magice, ci a puterii transpusă în realitate : este cartea *faptei decăzute,* a mîrșăviei, a diavolului meșteșug.

Sabatului (ca sărbătoare a conclavului magic și al spectacolului vrăjitoresc) îi corespund, în partea a doua a romanului, *Treburile domestice̦ști :* sărbătoare a toamnei, a culesului, dar mai ales a adunării birurilor, religie și lege a fanariotismului. *Inițierilor* (7, I) le corespunde *Praznicul domnesc,* capitol al intrigilor curtene, cele sfinte, de la curțile fanariote. Din partea I, care este a unei istorii ideale, coborîm, în partea a II-a, în vremile unor groaznice istorii adevărate, păstrate de document. Capitolului *La Bistrița,* ce sintetiza pentru partea I sfințenia națională, puritatea celor de jos, îi răspund, în partea a II-a, *Petrecerile tineretului.* Acestea sînt orgii de invertiți, eroii lor atingînd pragul de jos al decăderii morale. Pentru *Evanghelina,* deci, în partea a II-a, *Gli uomini si debbono o vezzeggiare o spegnere* („Oamenii

Scanned with OKEN Scanner

trebuie sau să vegheze sau să se stingă") : este capitolul intrării în scenă a grămăticilor, dar și a lucrării hidraulice ucigătoare (inspirate, „după cum bine se știe, de canalul proiectat de fanariotul Ipsilanti"). Lui *Ioan Valahul* (patru : deci numărul universal perfect) îi corespund, pentru partea a II-a, *Intrigi,* adică intrigile grămăticilor.

Și corespondențele pot fi urmărite, astfel, pînă la capăt.

Melanholia se leagă de *Crepuscul,* capitol al supliciului și al morții *messerului* (închizînd deci circuitul nașterii și al morții). S-a obiectat, la apariția romanului, că messerul moare de două ori. Or aceste morți ale messerului sînt simbolice ; pe urmă, partea I și partea a II-a a cărții își revendică, în ciuda acestei relații, independența. Partea a II-a este partea agoniei și a morții : *Principelui* îi corespund *Rătăcirile Principelui,* iar *Ciumei, Sfîrșitul Principelui.* Tragicul, cadrul primei părți, devine, în partea a II-a, descripție a agonicului. Agonie, contrabalansată de o parodie infernală. Înaltei lucrări a lui Ioan Valahul îi corespunde vînzoleala stearpă a grămăticilor, murdari, bețivani și intriganți (autorul declară a se fi inspirat, aci, din *Cronicarii greci* a lui Erbiceanu, *Cronicul* lui Chesarie Daponte, *Cronicul* lui Niculae Chiparissa), dar mai ales lingușitori : modelele, pentru noi, sînt aci în literatura Renașterii, unde un Aretino nu era altfel decît Macarie Cuful, *Cartea* inaugurată cu *Foletul novel,* agonizează în foglietele grămăticilor, urmași decăzuți al ilustrului Ioan.

Evident că această structură romanescă contestă romanul de tip clasic, cu intrigă, deznodămînt etc., cartea lui Eugen Barbu permițînd, ca text alegoric, diverse tipuri de lectură. Cel de mai sus ar fi din unghiul de vedere al *Ciumei,* deci, sub semnul ordinii anunțate în partea I : ca basm, ca mit, ca roman magic. Dar *Princepele* se poate citi și din unghiul de vedere al părții a doua, ca roman istoric adică, sau ca roman aflat sub semnul istoriei. Cifra *unu* ar veghea atunci *Treburi domnești, doi, Praznic domnesc* ș.a.m.d. Din acest unghi de vedere, partea a doua (și *Princepele)* ar fi romanul unei *istorii reale,* interpretată prin partea I : parodie a *Istoriei* reale,

Scanned with OKEN Scanner

efortul iluzoriu de a închide, într-o mitologie malefică a inteligenței, o lume ale cărei date sînt altele. *Sabatul* ar deveni, în acest caz, capitolul nașterii magiei, *Inițierile*, cel al dublului, *La Bistrița*, capitolul nașterii lumii celei adevărate etc., etc., *Ciuma*, capitolul *legii* (metaforic : divine), *Princepele*, capitolul perfecțiunii (parodice) a puterii, *Melanholia*, capitolul lui *Ioan Valahul*, cel al luptei ce pregătește sinteza, iar *Ioan Valahul*, așezat acum sub cifra *cinci* (vezi mai sus : cinci e figurat cabalistic prin figura Marelui Preot), ne-ar trimite la Deceneu, eminescianul și sadovenianul Mare Preot al rezistenței acestui popor pe acest pămînt.

Sigur că nu sînt acestea singurele moduri de lectură ale *Princepelui* (în *Steaua*, numărul citat, noi ofeream unul diferit oarecum de acestea). Protejată, deci, de acest cifru, precum și de altele, analiza cărții poate ilumina, pe rînd, cîteva „romane" sau, mai bine, cîteva tipuri de romane. (Experiența lui Michel Butor cu cartea lui despre Veneția era tehnică pură, „lectura nesfîrșită" a cărții, joc.) Permutările de capitole, analogiile, parodia, dispunerea antitetică a părților aceluiași capitol (deci și ele reprezentînd dublul) creează, la rîndul lor, alte „cărți".

Roman-sinteză, *Princepele* include o pluralitate de nivele de analiză, fiecare fascinant în parte.

Roman alegoric, și roman-colaj, roman fantastic, dar și roman documentar, roman experimental, dar și basm, *Princepele* nu contrazice, cîtuși de puțin, vocația anunțată de cărțile precedente. Structura lui compozițională, aiuritoare pentru cunoscător, e cum nu se poate mai accesibilă, mai clasică, am spune, în fața cititorului obișnuit, cel care caută în literatură *relatarea unor întîmplări*. Povestire de tip oriental, ea poate fi dedusă, cu ușurință, din cele *O mie și una de nopți* iar ca roman al unei *viziuni balcanice* poate sta cu ușurință lîngă *Craii...* lui Mateiu Caragiale. De fapt, *balcanismul* propus de Eugen Barbu este polemic. *Princepele* *conversează* cu toată literatura românească „balcanică", primul roman românesc fiind primul „partener al discuției".

Schematismul (ideatic) al *Princepelui* se bazează pe evoluția unei trinități : Princepele — Ottaviano — Ioan Românul. E, dacă observăm bine, aceeași trinitate din

Ciocoii vechi și noi ai lui Nicolae Filimon : Andronache Tuzluc — Dinu Păturică — Gheorghe. Figurile lui Nicolae Filimon cuprindeau, ca moment de epocă, triada boier-slujnicar (parvenind) — pământean cinstit. Figurile lui Nicolae Filimon (cele din acest roman de început al literaturii noastre) erau, în fapt, naivi, dominați de vicii etern umane : Tuzluc, inactivul — Păturică, activul „rău" — Gheorghe, omul ideal. Personajele sînt trasate dintr-un condei în timpul acela de început al romanului. Triada lui Eugen Barbu ar arăta (simplificînd) așa : Princepele — melanholicul (deci, trăind filozofic inactivitatea) — Ottaviano, inițiatul (Păturică era și el, un *inițiat* al arivismului) și Ioan Românul, filozoful pământean. Personajele lui Nicolae Filimon sînt *arhetipurile* acestora ; lipsite de filozofie, de sentimentul modern al existenței, ele ne întorc, în ipostaza programatică a lui, către triada exemplară din *Ciocoii vechi și noi*. Similitudinile pot fi văzute și în amănunt, arhetipul *(Ciocoii vechi și noi)* oferind paletă coloristică, arhive gastronomice, topografie citadină, senzualism și deșănțare amoroasă. Toate acestea deci sînt nedescoperite în *Princepele*, autorul fiind într-adevăr citabil în fiecare dintre ele. *Caietele „Princepelui"* sînt pline de aventurile detective ale autorului în căutarea cuvintelor de epocă, miezoase *(cuvinte* sau *cuvințele*, după împărțirea lui E.B.), capabile să plasticizeze armonia unui costum, a unui loc sau a unui ospăț. Undeva trebuia să apară (în *Princepele*, informația în *Caiete...*, vol. al II-lea) și un *Bal al hoților*, ca în cartea lui Filimon. Cinismului „ciocoilor" lui Filimon, ostentativ și epidermic, îi urmează, în *Princepele*, unul organizat de o știință a răului, organizat de înțelepți daimonici.

Sigur că putem numi, aici, între reperele *Princepelui*, o seamă de cărți, mai ales literatură veche, cronici, documente, cronicari. Îi putem numi pe Ghica sau Negruzzi (cu *Alexandru Lăpușneanu)* sau pe Odobescu. Textele și numele se găsesc în aceleași *Caiete* ale *Princepelui*. Mai interesantă poate fi apropierea de capodopera lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*. Poem și evocare, cartea lui Eugen Barbu încheie, în timp, literatura crailor constituind acesteia un fundament și (încă) o justificare. Lumea de spleen oriental din romanul matein, cu de-

Scanned with OKEN Scanner

gradarea și viciile ei, își proclamă, în *Princepele*, arborele genealogic și cadrul teoretic al existenței. Eroii lui Mateiu se găsesc aici într-o primă tinerețe în care mai afișau blazon, noblețe și mai ales putere. *Princepele* e un Pașadia ce nu istovise, prin curgere în timp, stirpea puterii. Monstruosul nobiliar nu mai e o amintire, o povară a eredității, ci cadrul acestei reconstituiri a Țării Fanariote. Din *Crai...* trece în *Princepele...* Reșelica Nachmansohn, sub chipul ucigătoarei de bărbați Sanda Done. Privit de la distanțe astrale, *Craii...* epuizează ultimii eroi ai unei lumi, energiile *Princepelui*. Sau : sînt moștenitorii vlăguiți ai lor. Pirgu e un erou nou ; Arnotenii, nu. În altă ordine de idei, în *Princepele* regăsim sunetul sadovenienei *Crengi de aur*. Strălucitorul roman sadovenian nu putea rămîne în afara sintezei, cum nu putea rămîne (la nivel exterior) nici *Zodia cancerului*.

Kesarion Breb era cel care unise pentru noua epocă drumurile înțelepciunii esoterice a Orientului cu mitologia platonică și doctrina creștină. Celălalt Călător, Messerul, nu mai reprezintă legea, ci ambiția nemăsurată a unui individ, aspirația gigantică, erudiția monstruoasă și malefică, daimonică.

Ghicim în Ioan Valahul structuri sadoveniene, așa cum putem descoperi replici eminesciene, unghiul lor de incidență măsurîndu-se cu înălțimea acelei personalități ce a fost Ioan Românul (alcătuitorul, pentru Brîncoveanu, al Foletului Novel), realizare magnifică a literaturii noastre vechi.

Dar dacă *Creanga de aur* era romanul ce ne presupunea pe noi, ca alcătuire spirituală, în preajma Bizanțului, *Princepele* propune (spuneam) cititorului diferențele ce ne despart de o Europă ce cunoscuse mărirea, gloria și apoi decăderea Renașterii. Fantasmagoriile Messerului sînt ale spiritelor obosite de gloria Renașterii. Cîțiva comentatori ai cărții au trimis cititorul la *Principele* lui Machiavelli și comparația, pe un anumit plan, e posibilă. Discuțiile despre *Putere* ocupă un rol de seamă în carte, și celebrul adaju al lui Machiavelli *(Principele,* cartea a XVII-a ; *scopul scuză mijloacele)* gravitează, netulburat, în jurul fiecărei pagini. Și *Princepele* și *Messerul* sînt personaje de Renaștere prin acumulările de cul-

tură și, pînă într-un anumit punct, prin setea de putere. Și unul și celălalt se trag, ca tipologie, din spița născută de Renaștere, iubitoare de lux, de fast, de strălucire, toropită de plăceri lumești. În cartea lui Eugen Barbu sîntem la porțile Orientului, lenea orientală, *melanholia* apasă greu asupra Principelui, mereu saturat de viață ; existența lui curge tulbure, totul e tulbure în jurul său. Despotismul oriental, crima rafinată, desfrînarea (fizică și intelectuală) savantă nu pot să-l salveze de blestemul său levantin.

Oboseala Principelui e oboseala puterii, ori a obișnuinței de a exista întru putere. Apariția Messerului dezlănțuie cealaltă pasiune a puterii, cea care provine din *cunoaștere*. Dar Messerul, în măsura în care este un poet, este un șarlatan, daimonismul său înseamnă desfrîu, și eroarea Principelui înseamnă moarte.

Principele este, atît prin personajul său principal, cît și prin Messer, un roman al unui rafinat. Descoperim, în proza lui Eugen Barbu, pasiunea unui estet de factură călinesciană. „Estetismul“ este, în *Principele*, o formă a pactului cu diavolul, un agent daimonic. Ca Ioanide, Messerul visează statui grandioase și construcții colosale. Ca Ioanide, Messerul visează o țară de statui, dar visul său devine coșmar într-o țară a bordeielor. Transfuziile călinesciene poartă în roman semnul negativ, estetismul atitudinii însemnînd decadență. Rotirea capitolelor, arhitectura complicată a cărții sugerează subțierea unor idei, dezagregarea lor. Între contemplație și faptă, între meditație și acțiune, se ridică barierele inaderenței la real. În cerc închis, gestul se devoră pe sine, ideea se destramă în înfăptuirea ei.

Principele este o carte despre decadență, un *Satyricon* plin de presimțiri funeste. Exaltarea simțurilor, pactizarea cu forțele răului, șirul de orgii și monstruozități, dar mai ales melanholia, plictisul aduc cu ele sentimentul copleșitor al stingerii.

Caietele „Principelui“, îndreptar de lectură, sînt, scriam, o operă independentă, rod al unei metamorfoze spectaculoase : Cartea își înglobează autorul. *Caietele „Principelui“* sînt în realitate *Cărțile „Principelui“*, ale suveranului literar ce își domină materia sa. Imaginea

Scanned with OKEN Scanner

alchimistului mi se pare cea mai potrivită pentru noua înfățișare a lui Eugen Barbu. Laboratoarele romancierului, cele deschise privitorului în *Caiete...*, aduc cu cele alchimice ; aceleași îngrămădiri de mineral și de flacără magică, aceleași distilerii de esență și mai ales aceeași patimă a metalului pur, *cuvîntul*. Drumul de la Carte la Cuvînt mi se pare cel mai senzațional itinerar pe care îl oferă *Princepele* și *caietele* sale.

Ciclul disponibilității scriitoricești se încheie. Cărțile (căci *Caietele „Princepelui“* conțin și numeroase proiecte literare) sînt îndelung pregătite, minuțios pregătite. În timp și spațiu, autorul caută argumentele pentru eroii *acestor* cărți, replici, motivări. Focul concentric al lecturilor se îndreaptă pe itinerariul proiectelor. Toate notele nasc scriitorul, și toată acțiunea scriitorului e supusă cărții. Și toate cărțile lumii (ipotetic, toate) i se așază la picioare pentru a-i oferi materie primă pentru cartea sa : cărțile secrete, cele ale poeziei, magiei și mitului. În această ordine, a subiectivismului suveran, nu ne mai miră faptul că un Eugen Ionescu e așezat, între dramaturgi, pe locul ce urmează lui Shakespeare. Și nici obstinatul refuz al lui Kierkegaard sau Dostoievski nu mai stîrnește mirările noastre. Căi închise *Princepelui*, inutilizabile ca material documentar, cei doi sînt priviți de la distanțe incomensurabile, ca stelele unei alte galaxii. Căci galaxiile *Princepelui* sînt ale istoriei, mitului, magiei, ale lumilor ce își revelează spectacolul lor secret, bogat în culoare, spectacol, în ultimă instanță, al Cuvîntului.

Caietele „Princepelui“ sînt diagramele spectacolelor Cuvîntului. Căutarea lor e aproape detectivistică, și *Caietele* se citesc precum un roman polițist sau unul de spionaj. Din cutare carte rară sînt extrase date asupra formării gîndirii grecești, din altele, date despre legenda Meșterului Manole, de altundeva, mituri indice, mitologie egipteană, alchimie, precum și fraze : aforisme, maxime... Literatura e degustată precum vinurile rare, frazele sînt decupate pentru freamătul lor senzual, cuvintele, pentru eufonie, pentru lenșa curgere a sunetelor. Apar și profesiuni de credință de acest fel (fiindcă autoexplicațiile nu lipsesc în acest roman al demistificării și mitificării) :

Scanned with OKEN Scanner

„Totul o zidărie groasă din care trebuie extras ceva subtil; o împerechere de dulci cuvinte așezate, rostuite după sunete. Poate asta e *taina* (s.n.) stiliștilor, a vîna cuvintele, a te tîrî la picioarele lor, a dori să umbli pe urmele celor rare, a le preface, a le ghiunti, a le da pe roata subtilă a curgerii lor înspre cititor. De fapt, pentru mine, un nume bine împerecheat face cît o biografie, mă scutește de descrierea persoanelor care nu mai e modernă, gîndiți-vă la acest Hristea Belivacă. Și așa mai departe...“ Liste întregi de cuvinte, extrase din cărți vechi, citate din cărți vechi, nume de persoane și locuri.

Există, în *Caiete*, lîngă orgoliul acesta nelimitat și ingenuitatea travaliului, aspectul purificator al muncii, umilința ei. Alternativ, orgoliu, umilință ; să facă acestea parte din arsenalul mijloacelor de atîțare a publicului sau să fie o parte a unei căutări dramatice ? Ostentație sau lirism ? Probabil din fiecare cîteva ceva, plus un oarecare exhibiționism mai puțin obișnuit cititorului român :

„Trec la Dostoievski de mîine, la recitit, băiete, prea ai taxat capodoperele drept nebunii ale criticilor tocmiți...“ ; „Lecturile care nasc literatură. Există un tip de scriitor care mă turbează de o invidie creatoare : Călinescu, de pildă, cel care a inventat pentru toată lumea literatura barocă, atît de modernă, a asociațiilor, a celor mai mari plăceri ale științei despre obiecte, oameni și filosofie. Marchizul de Saint-Loup en Bray nu e un Petru, nu blond ca acesta, dar sclipitor, cu monoclul său de jucător de cărți, efeminat și plin de cultură ?“ ; „Cine știe cît costă aceste adevăruri spuse, dar mai ales cele ce nu pot fi spuse ? Mă consolez că *Jurnalul* meu postum, de fapt cel în care totul e notat telegrafic și dur, fără flori de stil, fără literatură, va repara eroarea că am vrut să trec peste unele lucruri. Nu am vrut să trec, nu am putut să le spun pentru că erau insuportabile pentru contemporani. Răbdare ! Mai sunt acolo 20—30 de ani pînă cînd o să puteți să citiți toate grozăviile...“.

* * *

Scriitorul român a avut și mai are încă superstiția operei unice, decisive, cea care îi leagă destinul de istoria

Scanned with OKEN Scanner

literară ; reziduurile sînt eliminate senin, ca orice lest necesar, formele de tranziție sînt lăsate la coș, în așteptarea unei noi etape a creației. Romancierul român citează, cu superioritate, numele lui Cezar Petrescu, prototipul scriitorului industrios ce, în serii de cărți, a dat curs unei literaturi de gust îndoielnic. Autorii de literatură polițistă, de aventuri, scriitorul de science-fiction e privit și el cu indulgență : scriitorul român e iritat de „meserie", de „vulgarizare", de o producție hiperabundentă ce i-ar degrada structurile operei. Dăinuie teama de întinare, de amestec în materia vîscoasă a paraliteraturii : teamă stimabilă în esența ei, și nu noi vom fi aceia care vom pleda pentru un loc major al kitschului în cetatea literelor. Dar, convenind că paraliteratura devine, tot mai mult, una din formele „dialogurilor literare" vom cita orice gest prin care ea poate purta, în formulele ei, semnele (și urmele) artei adevărate. Iată de ce ni se pare că recreația unui mare scriitor între genuri blamate, reprezintă o contribuție la stabilirea unor dialoguri necesare.

Eugen Barbu este un poligraf pătimaș, iar serialele sale epice s-au constituit firesc, desigur fără vreun efort deosebit : în urma operelor sale de sinteză au rămas bruioane nefructificate, fișe nefolosite, pe care scriitorul n-a crezut de cuviință să le abandoneze. Din munca la *Șoseaua Nordului* și *Facerea lumii* a apărut (poate) ideea serialului t.v. *Un august în flăcări*, din munca pentru scenariu, șansa unui roman de aventuri în mai multe volume (deocamdată a apărut doar primul volum, *Războiul undelor*). În *Războiul undelor* puteau fi semnalate pagini scrise strălucit, purtînd efigia sigură a lui Eugen Barbu. Pentru cunoscător nu era greu de observat ce pagini au fost scrise „în colaborare" și care nu. Din partitura proprie a *Războiului undelor*, Eugen Barbu extrage *Incognito* (vol. I ; și se pot obține, din împletirea și despletirea de situații a primului volum exact atîtea volume cîte dorește autorul). Marea iubire de spectacol, spectaculos, jonglerie, jongleuri a lui Eugen Barbu nu era, în *Războiul undelor*, de nimic stăvilită. În cunoscutele scheme ale romanului popular, Eugen Barbu în-

Scanned with OKEN Scanner

cadrează personajele sale mai vechi. Ele își divulgă aci, pe larg, condiția lor pămîntească (în aventuri uneori incredibile, justificate însă de legile genului).

În *Incognito* (comentariul nostru rămîne la volumul întîi) Eugen Barbu mai păstrează doar cîteva momente, „polițiste", reduce considerabil numărul femeilor fatale, împuținează libațiile oamenilor legii, extinzînd în schimb „documentarul", insistența asupra mediilor sociale implicate. Evenimente și personaje spectaculoase mai sînt : crime, răpiri, substituiri, de asemenea. *Romanul de aventuri* este însă înlocuit de cineroman. În drumul său către marele public, autorul își ia ca aliat *documente*. Temperînd spectacolul, Eugen Barbu nu renunță la afectațiuni. Dimpotrivă. Acestea sînt obținute prin parafrazarea (parodierea) ori implicarea în acțiune a unor personaje binecunoscute ale istoriei anilor în cauză. Caricatura e și ea o modalitate de lucru (personajele clasei superpuse bîrfesc mult și cu talent în *Incognito)* și nimeni n-a reușit, ca Eugen Barbu, să extragă din citatul de jurnal, atîtea ironii, atîtea zîmbete roase de ambiguitate. *Ciné-romanul* (așa subtitulează Eugen Barbu *Incognito)* e un roman „jurnalistic", dacă roman jurnalistic ar însemna adeziunea eroilor la un *prezent* cu minuție reconstruit : un prezent al anilor războiului în care străzile, blocurile, restaurantele, cu denumirile lor, ziarele, cu știrile lor, evenimentele, înconjurate de legendele orale ale epocii dau, cel puțin cititorului tînăr de azi, senzația unor depărtări astrale. Numai cine a stat în arhiva printre ziare vechi poate înțelege palpitanta aventură a descinderii într-un *cotidian* aparținînd altor vremi. Serialele lui Eugen Barbu au marele merit de a lega de *prezent,* prin reconstrucție grijulie, materialul epic. Parodia *situațiilor epice* consacrate de opere anterioare se înscrie în același cadru al ironiei. Acceptînd natura jurnalistică a romanului, subsumînd demersul romanesc unei spețe colaterale (ciné-romanul) Eugen Barbu fixează parametrii unei perspective ironice dar și autoironice (Autoironie : înginta căreia și Eugen Barbu îi aparține — nu există nici un erou, lichelismul cras sau rafinamentul decadent fiind polii unei mișcări lipsite, în genere, de substanță morală).

Scanned with OKEN Scanner

Din *Princepele* trec în serialele lui Eugen Barbu, deci și în *Incognito*, imaginile degradării, ale rafinamentului decadent. În stirpea ce a înălțat o clasă socială, emblemele fanariote stăruie distinct. De partea opusă, vigoarea vulgară, izbucnirea plebee (strălucit colorată lingvistic) a stirpei cacofonice a lui Mizdrache. Ramurile arborelui genealogic al primilor trimit la Pașadia și Pantazi, ai ultimilor, la Pirgu. Tot din *Princepele* (degradările ei sînt implicate de noua rînduire socială) vin *relațiile de putere*: prin vulgarizare, ele devin relații stăpîn-slugă, șef-subaltern. Ultimii parteneri ai cuplurilor cultivă lichelismul, obediența ipocrită, zîmbetul onctuos. Slugărnicia poliformă și „despotismul luminat" (deci rafinat), creații autonome, sînt abia în ultimă instanță rezultantele perspectivei ironice.

Cum cartea e și una a ierarhiilor, există și o ierarhie a amorurilor (ministrul Ionescu-Tismana și subalternul său Mizdrache se află, și aci, pe trepte diferite). Liniștea conjugală a ministrului nu e tulburată de iubirile soației, între care se numără un fost boxeur negru, Bob Harvey, un tenismen, Margulius, un medic psihiatru, precum și Armand Sachelarie (alias Danacu : ultimul primise derogare). Există, în *Incognito* un roman consacrat ființelor vulgare, și ele ierarhizate, multe dintre acestea existînd la Siguranța statului.

Înainte de a fi un roman-document, *Incognito* este un roman popular și trimiterile la *Misterele Parisului* n-ar trebui să intrige. Zița cea ambetată n-a dispărut încă din rîndul cititorului, și ea are dreptul la lectură, și ea trebuie cîștigată „pentru roman". Romanul foileton e un gen care nu trebuie abandonat și cu atît mai bine dacă un scriitor mare găsește vreme și pentru astfel de întreprinderi. Născut dintr-o competiție literară, *Incognito* mobilizează din plin vocația tehnică a polivalentului creator. Din păcate, desincronizarea diverselor intenții stînjenește din loc în loc flăcările creației. *Complexul Princepelui*, care domină cu stranie intensitate opera lui Eugen Barbu, pune în mișcare un ocean de fișe, prea rău controlate.

Din motive ușor de înțeles, limităm comentariile noastre la primul volum al serialului romanesc *Incognito*. Am

Scanned with OKEN Scanner

putea să scriem că amînăm comentariul următoarelor volume ale serialului. Nu o vom spune și nu vom mai relua acest comentariu, deoarece, intrat în prelungiri ca și *Caietele Princepelui, romanul* a provocat una dintre acele mînii prelungite ale marelui scriitor. Multe solidarizări excentrice întîmplate prin presa literară au alimentat o bătălie paradoxală pentru secolul XX al literaturii române. Consecință directă a „complexului princepelui" prelungirile romanului *Incognito* sînt doar o formă de afirmare, dincolo de literatură, a unui stil.

*
* *

Întîlnirea lui Eugen Barbu cu „istoria" : scriitorul avea nevoie de un loc al libertății depline în care să poată cifra, după voie, întîmplările vremii sale. Istoria este Utopia lui Eugen Barbu sau, mai bine, Contrautopia lui, în care poate să exileze toți inamicii și adversarii literari, pe toți aceia pe care bogata sa carieră de pamfletar nu a putut încă să-i ajungă. În istorie se pot descoperi pildele cele mari dar și comparațiile cele mai infamante. Prezentul poate fi coborît în istorie pentru a găsi, aici, mohorîta perspectivă care i se înfățișează autorului. Marin Preda iubea „lumina zilei de vară", era un apolinic, Eugen Barbu este poetul stărilor crepusculare, creatorul care așteaptă căderea, abandonul rațiunii, momentul de somnolență al ideii. Marin Preda iubea sau năzuia către claritatea gîndului, Eugen Barbu iubește starea sa de criză. Primul proslăvea forțele rațiunii — eroii săi încercau să apere drepturile celui ce apăra ultima baricadă —, cel de al doilea studiază agonia lentă a Lumii, rotirea în cerc a istoriei.

Princepele este o Contrautopie, e drept, mai puțin obișnuită, clădită cu materiale găsite în document. Marea mașinărie hidraulică, proiectele fantaste care secătuiesc vistieria, teroarea dezlănțuită de deținătorul puterii absolute sînt plasate într-un timp care își recunoaște ciclicitatea. „Și pînă spre seară, cînd se terminaseră strălucitele serbări se svoni că pe la bariera Delea Veche intrase în București și un messer de la Orient", se încheie romanul. Princepele cel nou sosise deja, grămăticii

îi fac primirea de gală ; lipsește doar messerul cel nou, om al științelor secrete, ființa degradării absolute.

O *Contrautopie* este și *Săptămîna nebunilor* (1981), carte în care grila e și mai clară și sentimentul că autorul și-a retras lumea „la fund" pentru a vorbi din subterană este mai evident.

„...Vin turcii, turcii sînt aici, suntem împresurați de Karamanit, de pustiitorul lumii, de cel ce risipește popoarele, de învingătorul Asiei. Și acriții sînt bătaia de joc a histrionilor. Sunt ruginite lăncile argintate, caii de luptă înșăuați cu aur sunt roși de păduchi... și Nichiforii singuri, și impetuoșii Tzimisces și cenataurii Bulgaroctoni nu mai sunt decît fum, nour și cenușă, marele Dighenis Acritas a fost sorbit de Caron în adîncimi și întunecimi ; a pierit inima elenismului"... sună motto-ul *Săptămînii nebunilor*. E un text din Palamas și pare a se întîlni cu istoria eroului nostru : Hrisant Hrisoscelu este un fost revoluționar care, la Veneția, așteaptă Trimisul. Între timp, risipește banii Eteriei — îi fuseseră încredințați — în atmosfera de decadență a locului. Idealul dispare, imaginea lui se scufundă în amintire. În roman nu mai e vorba decît de o cumplită risipă și de o fără-de-seamăn iubire pentru o tîrfă de lux. Hrisant Hrisoscelu se scufundă odată cu orașul care ocrotește desfrîul, căderea, pierzania. Acesta ar fi un plan al narațiunii și o față a parabolei. Cea de a doua este însăși a titlului. Întors „acasă" (adică în Bucureștii vîrstelor sale tinere) sărăcitul vrea să mai dea impresia unei bogății fără margini. Promite o săptămînă a nebunilor, adică o sărbătoare de mari proporții. Orașul se pregătește pentru sărbătoare, femeile fac cheltuieli nesăbuite, marea sărbătoare însă întîrzie. Hrisant Hrisoscelu se stinge încet, părăsit de toți, delirînd.

Între Veneția (Venezia, scrie Eugen Barbu) unei impudori exaltate și a unui rafinament cinic și Bucureștii unei liniști la fel de ucigătoare, a unui cinism și a unor moravuri mizerabile își desfășoară romanul „aventura". La București Hrisant Hrisoscelu împrăștie zvonuri, le ascultă ecourile și pe urmă moare încet, în Veneția descoperă o mare iubire într-o tîrfă de lux. Omul este în-

Scanned with OKEN Scanner

șelat de toți așa cum și el trădase revoluția. Cercul se închide, existența individuală a insului este o cloacă.

Halucinațiile lui Hrisant Hrisoscelu (și el mort și înviat în altă lume) văd o lume condamnată, în care totul cade. Carte despre trădare, *Săptămîna nebunilor* se încheie cu această viziune a Răsăritului putrezind : a credinței pierdute :

„Prinții și apostolii lui Dumnezeu trădaseră biserica care devenise mireasă ; spiritul hoardei o ardea pe la poale, setea de îmbogățire, megalomania, teatralitatea, corupția, mormintele faraonice, turnurile strălucite, cavourile grandioase, cît niște temple, orgoliul lor nerușinat. Peste chipurile Christului militar la care Romaica visase se așternuse fardul ; biserica lor devenise o curvă ; fildeș și jaspuri, ghirlande de diamant, pixide și urne de porfir pentru aghiazmă în locul vaselor de milă din lut ; ferecături de aur, talere, patere, juvaere, jumalț cloasonat, marmură și ornament policrom, cîtă zădărnicie ! Paoni și flori în locul spinilor ; parfume în locul mirosului de sînge, pietrei și deșertului îi luaseră loc grădinile trufașe, carnavalurile în care se juca Răstignirea cu actori beți ; encomiaștii emfatici, argintul și trufia, imnografii fără rușine, poeții liturgici ce se îmbătau în altare... (...) ; Origene ruinînd Bizanțul cu predicile sale, toată melopeea dulceagă a Răsăritului care voia să mute Roma la Constantinopole, o mie de ani de curgere a sîngelui în spatele Răstignitului, Magnaura, Hebdomul, Blacherna clădite pe sărăcia lui Hristos... Unde greșiseră învățătorii lui, ce-l împinsese să trădeze, să risipească banii Eteriei, să trăiască cu spaimă ucigașă de Trimis, care tot nu sosise, și căruia avea să-i scape, pentru că avea să moară, murise, murise...“.

Aceste mari plîngeri, aceste sfîșietoare țipete de jale, asemenea somptuoase dolii fac din scrisul lui Eugen Barbu operă de seamă a culturii române. Atunci cînd toate aceste haruri sînt folosite în mici pamflete publicistice care poartă numele de *La judecata de apoi a poeților*, în foiletoane menite să arate micimea scriitorilor contemporani, înțelegem că doar complexul „Principelui“ vorbește...

Scanned with OKEN Scanner

Titus Popovici

Puțini dintre fanii de sîmbătă seara ai serialului *Lumini și umbre* erau capabili să realizeze importanța evenimentului. Noua lectură a istoriei României contemporane se sprijinea pe eroi exemplari, fiecare competitiv în bătălia necruțătoare a serialelor. Cîteva sondaje de opinie arătau că, pus să opteze între *Evadatul*, *Mannix* și filmul scris de Titus Popovici, cetățeanul confortabilelor week-end-uri se pronunța, miracol, pentru ultimul ! Titus Popovici și Andrei Blaier cîștigau, cu fața spre public, o importantă bătălie a cinematografiei românești. Spectatorul de sîmbătă seara era invitat să mediteze asupra unor decenii de istorie, văzute altfel ; asupra spectacolului unor destine care, nu o dată, s-au împlinit alături de el. Succesul ieșit din comun se sprijinea pe forța de șoc a *noilor documente* dar și pe profesionalitatea fără cusur a autorilor.

Așa s-a întîmplat și cu *Dacii*, cu *Mihai-Viteazul* și, mai ales, cu *Puterea și Adevărul*. Fiecare dintre aceste opere inaugurau o cale în filmul istoric. Erau lecții scrise într-o epocă în care istoria își recîștiga dreptul la adevăr. Dar nu numai aceste filme sînt scrise de Titus Popovici. *Moara cu noroc* (1956), *Valurile Dunării* (1959), *Setea* (1960), *Străinul* (1963), *Pădurea spînzuraților* (1964) sînt ale lui. Acestora li se adaugă multe altele : filme polițiste (axate pe istorii din anii 1940—1947 : comisari infatigabili făceau ravagii în rîndul extremiștilor), westernuri (ardeleni plecați să facă avere în America se încurcau în țețele unor întîmplări specifice acelor locuri, ieșind învingători cu brio) sau comedii (scoase din ca-

Scanned with OKEN Scanner

zurile senzaționale ale momentului). Nu poți scrie despre Titus Popovici fără să amintești succesul filmelor sale. Căci majoritatea scenariilor au provocat succese eclatante. Întîi, datorită regizorilor : sînt succesele durabile, de marcă, girate de Victor Iliu sau Liviu Ciulei. Alte succese se datorează stilului eroic, altele stilului popular propus de scenarist. Filmele comisarului Moldovan, de pildă, nu erau decît invitații adresate celui mai larg public de a adera la un tip de erou justițiar, necesar cinematografiei românești ca aerul.

Filmele lui Titus Popovici nu sînt despărțiri de romanele sale *Străinul* (1955) și *Setea* (1958). Serialul *Lumini și umbre* se sprijină pe aceleași evenimente, bineînțeles văzute la parametrii anului 1982. În lumea comisarului Moldovan trec cîteva personaje din aceleași cărți. În comedii recunoaștem alura eroilor săi vechi.

Scenariile lui Titus Popovici traversează grăbite întreaga noastră istorie, furnizînd aniversărilor, evenimentelor, opere. *Horea* (1984) este menit, ca și altele, a omagia o aniversare. A apărut pe ecrane exact atunci cînd trebuia.

Ritmul acțiunii mi se pare a fi prima trăsătură a scrisului lui Titus Popovici, cel mai expresiv dintre scriitorii născuți în revoluție. Păstrînd obsesia *imaginilor esențiale*, anunțate de romanele sale, scriitorul va crea sub semnul necesităților imediate. Aceasta este vocația lui Titus Popovici : de a împlini necesitățile imediate ale culturii contemporane.

Am putea spune că scriitorul își cultivă și conservă, astfel, vocația de lider, dar aceasta numai după ce notăm că el este exponentul unei instituții ; al unei directive oficiale. După ce adăugăm că operele sale cinematografice ilustrează linia pe care a deschis-o, în înțelegerea istoriei, Congresul al IX-lea.

Cititorul de roman ar putea face observația că Titus Popovici nu a mai publicat, din 1958, nimic important. Nuvela *Moartea lui Ipu* dă greutate acestei observații. Cititorul de proză ar mai putea spune că fiecare dintre filmele lui Titus Popovici sacrifică un roman. Temperament exploziv, Titus Popovici n-a mai avut răbdarea

Scanned with OKEN Scanner

șlefuirii îndelungate, pe urmă a contactului cu cercurile, cîteodată capricioase, ale publicului și ale criticii.

Literatura și-a pierdut forța de impact de odinioară. Azi vocația de lider poate fi cultivată mai greu prin literatură. Transferînd în scenarii subiectele cărților sale posibile, scriitorul a renunțat la un drum care nu putea duce atît de sus. Noile sale alianțe — actori, regizori — păstrau intacte șansele contactului cu publicul cel mai larg, mai divers, mai capabil de a fi modelat.

Lumini și umbre ne invită, printre altele, să ne amintim de primul cuplu de scenariști ai cinematografiei noastre : Francisc Munteanu — Titus Popovici. *Străinul* (1955) apare în anul în care Francisc Munteanu era deja vedetă, ca autor al unor povestiri de succes, al unor personaje de succes. Deja în 1954 romanul său *În orașul de pe Mureș* fusese primit cu urale. Tot în 1954 Francisc Munteanu publicase *Lența*, nuvelă care îl face aproape tot atît de celebru ca Marin Preda. Ritmul în care Francisc Munteanu dăruie momentului literar eroi pozitivi (cu pete : dar nu multe) și eroi negativi (cu calități : dar puține de tot) e demn de toate premiile literare. Manufacturier harnic, Francisc Munteanu are un simț imbatabil al necesităților imediate. *Statuile nu rîd niciodată* (1957) și *Fericitul negustor* (1957), înseamnă, cu toată zarva care se face în jurul primei cărți, începutul sfîrșitului. Devenit regizor, scriitorul va reveni tot mai rar (dar mai des totuși decît Titus Popovici !) la literatură. Nu va mai atrage atenția.

Ceea ce nu înseamnă că, fiu al unei epoci în care meșteșugul era respectat, nu era un bun meșteșugar. Frate al Fiului risipitor, Francisc Munteanu poate sluji nu numai o parabolă, ci și un reper în analiza stilului de a se afirma al lui Titus Popovici, neîndoios Fiul risipitor al prozei românești actuale.

Ca să ne dăm seama de valoarea romanelor *Străinul* și *Setea* în contextul epocii, exercițiu util e lectura romanelor lui Francisc Munteanu. Uneori cărțile lor se ocupă de aceleași evenimente ; au avut aceleași modele. Francisc Munteanu acceptă clișeul pentru a-i valida statutul. Cînd se abate de la clișeu, abaterea e minimă — un exces de prudență îi caracterizează cărțile așa cum

Scanned with OKEN Scanner

îi va caracteriza și filmele. Titus Popovici se revoltă împotriva clișeului. Nu neapărat împotriva *noilor* clișee. Se revoltă împotriva clișeelor pe care le-a fixat în literatură o întreagă tradiție a scrisului ardelean. După ce un șir de cărturari ai *Școlii ardelene* sau ai „școlilor ardelene" exploraseră adîncurile pentru a descoperi aici rădăcinile, filonul aurifer, urmează seria celor care, asemenea lui Agîrbiceanu, constată că filoanele au secat, că adîncurile nu mai au nici o bogăție care să confirme *visul*. Luptătorii au obosit, speranțele Renașterii sînt pierdute. Vom insista asupra acestui sentiment cînd vom scrie despre proza *generației 60*. Matca, filoanele sînt goale, doar prezentul oferă o șansă. Dar ce putem descoperi *în prezent*? O „fertilitate negativă", o proliferare a Răului. Emil Cioran explorează pînă la capăt această întrebare, ducînd pînă la capăt ideea întrevăzută de ultimele decenii de tradiție ardeleană : el va exclude orice tranzacție cu ideea de prezent. Tema eșecului devine temă principală în opera lui Emil Cioran. Suprasaturația a provocat reacții dintre cele mai puțin previzibile.

Marea descoperire a lui Titus Popovici este că schemele momentului pot fi evitate prin autenticitate. Faptele *autentice* nu sînt indezirabile nici măcar la începutul deceniului al șaselea.

În primele capitole ale romanului *Străinul* cititorul trăiește senzația că multe nu s-au schimbat din epoca romanelor *cu liceeni*. O asemenea categorie de roman făcuse furori în anumite medii, înainte de 1944. Andrei Sabin, tînărul extraordinar al liceului, se adaugă risipitorilor. A apucat-o, din punctul de vedere al bătrînilor dascăli, pe calea cea rea. Profesorii îl mustră dezamăgiți, fusese minunea liceului ! Tînărul nu se sperie de mustrări, vrea să sfideze și sfidează. Merge la bordel, apoi se afișează public cu o prostituată. Joacă pocker și cîștigă. Participă la ședințele cercului literar (de fapt la ședințele societății cultural-educative „Michail Goldiș") unde încearcă să epateze cu cunoștințele lui. Greu nu e fiindcă la „societatea cultural-literar-educativă" se citește literatură prăfuită. Poetul preferat al profesorilor e un agramat, literații locului niște imbecili cu pretenții. Sensibil cu adevărat și poet este Lucian Varga, de-

Scanned with OKEN Scanner

zavuatul pricepuților, prieten al lui Andrei Sabin dar fiu al politicianului Salvator Varga, ins jalnic.

Aventurile tînărului huligan nu sînt gratuite, protestul său are sens. Vremile îmbie la revoltă însă părinții sînt lași, profesorii sînt lași. Furia tînărului se dezlănțuie pe acest aparent fond de lașitate generală. Lumea din jur a îmbătrînit, e incapabilă să facă față momentului istoric. E copleșită de iluzii, dintre care cea mai gravă ar fi cea a trăiniciei. Totul e grandilocvent și de prost gust în jurul tînărului, începînd cu spațiul „de retragere". *Străinul* începe cu evocarea locurilor de „refugiu" în care liceanul încearcă să judece senin situația sa : „Holul semăna cu un bazin de înot ; din cele patru colțuri urcau scări largi, mărginite cu balustrade de fier forjat. De la intrare, privirile cădeau asupra ceasului, mare cît un dulap : la nouă și un sfert arătătoarele arătau ciudat de precis, figura unui om cu mustăți și fălci pătrate. De aici se întindea liceul propriu-zis : laboratorul străjuit de o tinichea albă cu litere în relief : «MUSEU», deasupra căruia un condor își desfăcea aripile protectoare ; coridoarele pardosite cu lespezi de piatră cenușie și neagră ; pereții spuziți de tablouri istorice : Dragoș Vodă cu buzduganul ridicat ostentativ, Alexandru cel Bun, căruia barba albă îi împrumuta o seninătate imperturbabilă, Ștefan cel Mare îngenuncheat în fața paraclisului, Mihai Viteazul cu barda în mîna stîngă, Carol întîi salutînd salvele turcești... ; planșe zoologice : dinosauri, archeopterici și mamuți ; planșe geografice : fauna fiecărui continent (lei măreți alături de gazele delicate, pinguini și urși polari ridicați în două labe, crocodili păzindu-și ouăle în umbra piramidelor, pe marginea unui Nil de circumstanță) ; litografii după tablourile lui Grigorescu. În sfîrșit, deasupra sălii de festivități, portretul patronului liceului.".

Un inventar complet al rebuturilor, al lucrurilor moarte între care ar fi naufragiat și tînărul Andrei Sabin. În *Viața și opera lui Tiron B.* de Dumitru Radu Popescu obiectele dezafectate de pe țărmul mării nu aveau alt sens : aveau rostul de a scoate în evidență eșecul unui tip de a gîndi și a înțelege viața. Tablourile grandilocvente, planșele kitsch, ilustrațiile didactice re-

prezintă universul tradițional al școlii. Revolta tînărului Andrei Sabin se îndreaptă, întîi, împotriva lui.

În *Străinul* recunoaștem, prima oară în literatura deceniului șase, vibrația sincerității. Confesiunile sînt sincere, revolta e sinceră, experiențele traversate de tînărul Andrei Sabin sînt credibile. Sinceritatea, autenticitatea, „experiența huliganică", imediatul ca timp al înfăptuirii, cuceriri ale prozei românești din deceniul al patrulea, apăreau în literatura românească într-un context cu totul nebănuit.

Eroul lui Titus Popovici se rupe cu frenezie de trecut : pentru părinții, săi, sacru. Privește cu mînie în urmă. Ctitorii așezămintelor sînt luați în derîdere, luptele din parlamentul budapestan, evocate de unul dintre politicienii locului, motiv de caricatură. Refuzînd frazeologia războinică, tînărul refuză lumea care a fost. După criza vîrstei și a încrederii în scara de valori a „vechii generații", tînărul trece în tabăra revoluționarilor, pregătindu-se să devină un vrednic ostaș al „lumii noi". De la eroul revoltat la eroul revoluționar — aceasta este tema pe care ar fi trebuit să o rezolve *Străinul*. Pe acest traseu, prozatorul execută cu aplicație de elev fruntaș toate „temele de casă" pe care le solicita scriitorului critica vremii. Pe acest traseu, Andrei Sabin trăiește pînă la capăt sentimentul și experiența rupturii. În *Străinul* se simte mereu pulsul vieții. Există destule pagini facile — finalul cărții este punctul cel mai de jos al scrisului lui Titus Popovici — dar există și mai multe care ne atrag atenția. Scriitorul are harul caricaturii, al parodiei și se simte în teritoriul său atunci cînd trebuie să arate cît de mizerabile erau „clasele de sus". Are vocația scenelor de masă — e un mare strateg — așa că valul de refugiați prăbușindu-se în capcanele frontului îi prilejuiește un adevărat tur de forță. Omul frivol, fricos, gata să se prăbușească în fața agresorului, incapabil să se desprindă de prejudecăți — e un subiect convenabil în proza lui Titus Popovici.

Trebuie să observăm că, atît în *Străinul* cît și în *Setea*, eroul are *dublul* său. În *Străinul* excepționalul Andrei Sabin, cel care se bucură de adorația necondiționată a autorului, trăiește și prin Lucian Varga, tînărul sen-

sibil, rafinat, incapabil de acțiune. Întrebările pe care și le pune Lucian Varga, și care pentru el sînt insurmontabile, se dovedesc inutile pentru Andrei Sabin. Dar întrebările primului trădează profunzime; felul de a rezolva totul prin acțiune al lui Andrei Sabin nu ne îndeamnă, întotdeauna, să-i preferăm soluțiile.

Al doilea personaj care îl „dublează" pe Andrei Sabin este Suslănescu. Dacă de Andrei Sabin ne despărțim în *Străinul*, Suslănescu va mai fi purtat de-a lungul celuilalt roman, *Setea*, parcă a demonstra cum fantoma „vechii istorii" plutește încă deasupra timpului noilor înfăptuiri. Fiindcă Suslănescu este profesor de istorie. Un profesor cu o extraordinară întindere a cunoștințelor. Un pasionat al istoriei. Un profesor care este prieten „credincios" al celui mai bun elev al său. Un fascinat al documentelor, al „istoriei moarte". El însuși descendent al unei vechi familii, Suslănescu pare, la un moment dat, un degenerat. Excesul pamfletar al lui Titus Popovici deformează linii care nu merită întotdeauna a fi deformate. Andrei Sabin nu e un „orășean" în sensul consacrat al cuvîntului: „Cele mai frumoase amintiri ale lui erau imagini din sat: primăveri timpurii, cînd zăpada mai stăruie prin colțurile umbroase, dar la soare crește o iarbă moale și argintie, primul cîntec al cucului în vișinii din fundul curții, răstoaca cu apă verde la suprafața căreia plutesc nemișcate broaște cu ochi bulbucați, pădurea de la începutul lunii mai, verzișul intens, strălucitor și umbrele grave ale sălciilor, foșnetul misterios al păpurișului clătinat de alunecarea săgetătoare a unei șopîrle, bîtlanii solemni adunați în conclav la Cotu-Popii — acolo unde apa se lărgește părînd un iaz — zborul lin al ereților crucificați pe cer, mările de grîu verde, unduind; sau mai tîrziu, spre toamnă, cînd zilele se scurtează și peste cîmpul luminat trece, domoală, pata de umbră a unui nor, furtunile, cînd cerul bolborosește violet-verzui, și pe deasupra pomilor care se zbuciumă plutește, înfricoșător, șercanul... (...) sau iernile cînd Teuzul nu mai e decît o panglică oțelită de gheață...". Mama lui Andrei povestea despre viața bunicilor, „cum au plecat în Ungaria, de tineri, ca să scape de sărăcie, cum au adunat fiecare ban, ca să se întoarcă în sat...".

Scanned with OKEN Scanner

Cum Ana Moț și soțul ei au plecat în Ungaria să scape de sărăcie povestește Titus Popovici în primul capitol al romanului său *Setea*. Scriitorul se întoarce în lumea pe care o cercetase Slavici. Noua sa carieră de scriitor începe prin recunoașterea necesității unui personaj „bătrîn" care să fie coloana vertebrală a romanului. Verticala față de care se definesc și pe care se reazimă celelalte personaje ale romanului.

Setea trebuia să fie noul roman al pămîntului. Romanul reformei agrare nu putea fi scris decît de un autor care i-a înțeles, i-a simțit pe Slavici și, mai ales, pe Rebreanu, și care se simte mesagerul lor. Învestit cu misiunea de a-i continua. Un autor care știe că e de datoria lui să-i continue.

În *Străinul* prozatorul era liber, putea să-și permită să plaseze în centrul cărții un adolescent exploziv, înzestrat cu calități excepționale ; în *Setea* împlinește însă un program. E constrîns de o competiție literară, de o „legislație" literară, de legile scrise și nescrise ale momentului cultural. Are în urma lui cîteva modele care trebuie respectate dar și depășite. Cîteva personaje îi ieșiseră bine în *Străinul* și puteau fi transferate aici : Romulus Papp de Zerind, cu limbajul lui latinizant și arhaizant, tactician al vechilor lupte politice, suporta încă un masacru. Suslănescu putea să-și continue caricaturala odisee, Baniciu, sinistra sa aventură. Preluați din *Străinul* sînt și Mitru Moț și învățătorul Teodorescu Ei ca și alții aparțin eroilor ale căror biografii Andrei Sabin le cunoaște bine.

Excepțional în *Setea* este războiul pentru pămînt. Îl conduce un strateg cum n-a mai avut deceniul al șaselea al romanului românesc.

Într-un studiu ceva mai nou, deci scris în anii în care *Setea* ieșea din actualitate spre a intra în depozitele respectabile ale manualelor de literatură, Cornel Regman nota că „*Setea* tocmai aceasta este : un roman eroi-comic, și puțini sînt în Transilvania scriitorii cu o vocație atît de apăsat sarcastică și caricaturală ca acest fiu al Bihorului.".

Dacă *Străinul* presupunea aderența la tradiția ardeleană care, la un anumit moment, stimulase eseistica lui

Scanned with OKEN Scanner

Cioran (spune Andrei Sabin : „Mi-e scîrbă de tot ce mă înconjoară... Să-ți dai seama că fiecare cuvînt, fiecare mișcare a ta e altceva decît ai vrea să spui și să faci...") în *Setea* interesul se mută către epopeea eroi-comico-satirică, vie nu doar prin *Țiganiada* — extraordinar început de șir — ci și prin opere de tipul *Sectarilor* lui Agîrbiceanu. Nu țăranii, ale căror figuri sînt convenționale, ci *luptătorii* ne rețin atenția. Tipologia miles gloriosus, ilustrată de Cordiș, Baniciu, Spinanțiu, baronul Papp de Zerind se afirmă într-o epopee eroi-comico-satirică.

Dacă în *Setea* țăranii sînt, majoritatea, destul de convenționali, nu înseamnă că nu există un puternic sentiment *al pămîntului*. Îl recunoaștem aici nu numai pe Rebreanu, ci, din nou, o întreagă tradiție ardeleană preocupată de *glie*, de *moșie*, de spațiul-matrice. Agonia Anei e unul dintre momentele înalte ale romanului. Ca și în cazul lui Gavrila Ursului, gesturile solemne alternează cu cele lipsite de solemnitate. Fuga Anei Moț de acasă este un gest-limită. Trebuia să fie un gest memorabil, un act menit să pună punct unui timp al pămîntului :

„Mergea tare acum, se împiedica în brazde, îi venea să întindă mîinile înainte, să nu cadă ; bastonul se înfunda adînc în pămînt, parcă voia s-o tragă după el. Abia putea să-l scoată ; de fiecare dată, oboseala o înmuia, o învelea în cearșafuri fierbinți. Căzu. Mîinile și genunchii i se înfundară în brazda moale și sfărîmicioasă, se lovi și la frunte. Acum o birui plînsul și i se păru că tot sufletul se scurge din ea, o dată cu lacrimile. Ghemuită, se zbuciuma, gemînd încet ; îi era nespus de milă de ea, oarbă, după ce a muncit o viață de om, să moară aici, singură ca un cîine. (...).

— Aci-i capătul, spuse. De pe pămîntul meu, nu mă ia nime...

Își luă rămas bun, în gînd, de la nepoți și de la Emilia... Le spuse tuturor, plîngînd mereu, bună ziua și închise ochii.

În jur nu se auzea nimic, numai pămîntul."

Ar fi putut fi un final frumos, rebrenian. Demonul satiric e mai puternic, antitradiționalismul lui Titus Po-

Scanned with OKEN Scanner

povici vrea să pună în cumpănă vechile solemnități ale prozei rurale. Femeia nu moare *așa*, nu se confundă pînă la capăt cu pămîntul. Femeia este învinsă de pofte, senectutea ei e capricioasă și terorizantă. Nu e înțeleptul, eroul care se află la capătul unei experiențe exemplare, e doar învinsul unei biologii care își are legile ei implacabile. Între împlinirea *legii* și satisfacția imediată bătrîna va prefera împlinirea „poftei". „Mai tîrziu... i se făcu poftă de slănină prăjită la flacără, cu untura stoarsă pe o felie mare de pîine, cu ceapă.". Va muri „ceva mai tîrziu", după ce nepotul ei Dan îi prezintă viitoarea soție și după ce — influență a romanelor sovietice ale momentului — afară strada răsună de entuziasmul mulțimilor care au intrat în timpurile noi ale Pămîntului.

Setea e un roman al pămîntului, viu și azi în paginile epopeii eroi-comice pentru care scriitorul are o înzestrare ieșită din comun. „Experiența penibilului și a absurdului", pe care, după părerea lui Cornel Regman, o traversează intelectualii din *Setea*, caracterizează și *Străinul* și *Moartea lui Ipu*, nuvela cu care, în 1968, Titus Popovici reintra în actualitatea literară. Pentru cel interesat de condiția de scriitor eroi-comic a lui Titus Popovici, *Moartea lui Ipu* trebuie citită chiar înaintea celor două cărți. Este nuvela eroului „excepțional" al lui Titus Popovici surprins în deplinătatea inocenței sale : într-o adolescență de o transparență și de o frăgezime care exclude tipul de experiență Andrei Sabin, dar nu și aventurile imaginației care încalcă, în cîteva rînduri, teritoriile *Andrei Sabin*. Carte a suferințelor și a războaielor imaginației, *Moartea lui Ipu* ne oferă o sumă de parabole care ar avea ca subiect inocența. Într-un simili-paradis al vegetațiilor abundente, al rîurilor cristaline asistăm la un șir de jocuri eroice sau doar inocente. Locurile le cunoșteam din rememorările lui Andrei Sabin, parte înainte citate : sînt locurile de la „țară" în care „străinul" își developa cele mai frumoase amintiri.

Cunoșteam chiar și o seamă de personaje, de la notarul Meliuță la baba Fogmegoaia. Pasiunea pentru războaiele napoleoniene era devorantă pentru Suslănescu,

Scanned with OKEN Scanner

istoricul naufragiat într-o lume în care cunoștințele sale devin inutile. Naratorul de 14 ani din *Moartea lui Ipu* este și scriitor : „Sînt cel mai mare poet al țării, alături de Mihai Eminescu ; dar deosebirea dintre noi este că el e un clasic, iar eu sînt un modern. Mie nu-mi place să cînt frumusețea, sînt de părere că ea trebuie păstrată în ascunzișul sufletului.“.

Moartea lui Ipu apare în plină expansiune a onirismului (1967—1970) și, ca și *Animale bolnave* de Breban, *Marele singuratic* de Marin Preda, *F...* de Dumitru Radu Popescu, *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, recepteză semnalele lui. Constrîngerii realiste din romanele deceniului al șaselea îi urmează o epocă de nobilă zburdălnicie, în care naratorul, la rîndu-i, putea să-și permită euforii, reverii într-un paradis al creației. Onirismul sparge cadrele fixe ale expunerii „documentare“, reci, de o precizie contabilicească, dînd șanse stării imponderabile, posibilității de a naviga pe teritoriile ilimitatului. Uitarea de sine cu care Titus Popovici își construiește noul personaj polemizează cu anii în care „determinismul“ excesiv anula viața interioară a personajului. *Moartea lui Ipu* recuperează tocmai viața interioară a adolescentului, permițînd o confesiune fără constrîngeri, în care fantazia să se dezlănțuie. Tînărul frustrat (fratele său e la închisoare, familia la care locuiește este, ca în *Dumbrava minunată*, convinsă că e „copil rău“) are ca și adolescentul din *Animale bolnave*, Paul Sucuturdean, o capacitate fabulatorie remarcabilă. Dar spre deosebire de Nicolae Breban, Titus Popovici își iubește eroul. Adolescentul său e „napoleonian“, dorința sa de victorie fiind fără limite. Bineînțeles că sfidează și el, în stilul în care sfida Andrei Sabin. Ideea că „frumusețea trebuie păstrată în adîncul sufletului“ acționează chiar la nivelul relatărilor — a confesiunilor sale, din care se constituie nuvela.

Furia imaginației nu se dezlănțuie doar în războaiele pe care adolescentul le poartă cu prietenul său Ipu, amîndoi așezați în paradisul inocenței. Sensibilitatea ultragiată a adolescentului rebel își pune marca pe fiecare relatare. Lumea din jurul său petrece într-un dezmăț continuu, iar ochiul tînărului nu zărește decît orgii. Pă-

Scanned with OKEN Scanner

rintele Ioan și soția sa — care nu e alta decît sora, desigur detestabilă, a adolescentului — se acuplează peste tot, ca animalele. Femeia e îmbrăcată într-o rochie subțire „și n-are nimic pe dedesubt".

O adolescentă, fiica unei notabilități a locului, face dragoste pe malul Teuzului „cu mai mulți la rînd". Se va iubi cu micul Napoleon într-o cameră în care se aud discuțiile celor mari. Pe notarul Meliuță soția îl înșeală fără rușine, țipetele desfrîului auzindu-se în stradă. Femeia încearcă să-l corupă și pe micul Napoleon, dar acesta o ignoră. Pe altă pagină însă sîntem informați că femeia se iubește în fiecare noapte cu adolescentul poet. Unde se încheie tărîmul imaginației și unde începe viața reală ? Unde se încheie acțiunea mecanismului compensatoriu și unde încep observațiile precise ? Unde sfîrșesc forțele „infinite" ale imaginației adolescentului care poate să condamne „la moarte" ?

Moartea lui Ipu este construită pe un pretext cum nu se poate mai generos : un soldat e omorît și germanii, care stăpînesc locul, amenință intelectualii satului cu execuția. Dacă autorul crimei nu va fi descoperit într-un anume timp, condamnați la moarte vor fi „intelectualii satului.". Intelectualii sînt, ca peste tot în opera lui Titus Popovici, lași, canalii, ipocriți sau cel puțin săraci cu duhul. Femeile lor sînt isterice. *Moartea lui Ipu* duce mai departe — pînă-n pînzele albe, am spune — polemica inițiată de Rebreanu, aceea cu „imaginea cuminte" a Ardealului în care preotul, învățătorul reprezentau motorul propășirii, eroii rezistenței naționale. La Rebreanu lumea intelectualilor rurali e privită, totuși, cu duioșie. Sînt *ai săi*. Absența eroismului e scuzabilă. Cu toate răutățile lor, cu toate meschinăriile de care sînt capabili, intelectualii lui Rebreanu sînt inocenți. Vehemența negației cuprinde întreg universul „intelectualilor" în *Moartea lui Ipu*. Proaspeții căsătoriți sînt văzuți doar în postura concupiscentă, idila e un vis al literaturii, ca și puritatea învățătorului, a preotului.

E evident că acești oameni nu vor ezita să-i ceară lui Ipu, „nebunul" satului, să se autodenunțe. Nu vor ezita să condamne la moarte un inocent.

Scanned with OKEN Scanner

În proza realistă a lui Titus Popovici *Moartea lui Ipu* e citabilă prin felul în care dă prioritate imaginilor simbolice. Prozator, prin *Setea* — roman cu temă obligatorie — al pămîntului, scriitorul va descoperi dubla natură a eroilor săi. Prozatorul tînjește către depășirea realismului de altădată prin simbol și parabolă, dar nu are răbdarea de a a-și susține parabola sau simbolurile. Ele sînt anulate prin farsă. Ca în finalul romanului *Setea*, cînd Ana Moț fuge de acasă pentru a muri pe pămîntul ei, dar e incapabilă să moară, Ipu nu va muri, dîndu-i posibilitate micului Napoleon „să-i condamne pe toți la moarte".

Scene aluzive sînt peste tot. Baba Fogmegoaia, bocitoarea satului, fosta soție a lui Ipu poate aparține Mumelor. Dar femeia e o bețivancă, Titus Popovici ferindu-se de registrul solemn al acceptării adîncurilor. Peștele uriaș prins de Ipu și de adolescent reprezintă alt ritual, ca și acela al *Cinii*... la care intelectualii vor să-i cumpere inocentului „renunțarea la viață".

Înmormîntarea pe care și-o dorește Ipu și pe care i-o oficiază „înainte de moarte" ar fi punctul de sus al nuvelei, momentul parodic central. Într-un mai vechi studiu, (*Familia*, 1/1969) Ovidiu Cotruș observa că parodia înmormîntării e un sacrilegiu. Că, prin „parodia înmormîntării", Ipu îi obligă să comită un sacrilegiu.

Da, dar totul are aerul unei farse. Nimeni nu e conștient, în nuvela lui Titus Popovici, de sacrilegiu. Eroii săi au pierdut definitiv contactul cu adîncimile care să le dea verticalitate, valoare, sens. Ceremoniile lor sînt goale : nu mai sînt decît o farsă pe care doar adolescentul o receptează *ca sacrilegiu*.

Se poate face o comparație între adolescenții lui Titus Popovici și cei ai lui Böll, Gunther Grass, Hervé Bazin, toți măsurînd dimensiunile înstrăinării într-o lume alienantă. Cinismul lor nu-i decît o reacție de răspuns la imoralitatea fundamentală *a celorlalți*. Dar comparația cea mai spectaculoasă ar fi aceea cu eroii lui Hrabal, cei din *Trenuri strict supravegheate* sau chiar cu inocenții „generației '60".

Scanned with OKEN Scanner

POSTUMELE DECENIULUI UNU

Un scriitor în exil interior : V. Voiculescu. Literatura inițiatică. Moartea și Renașterea unei lumi. Lanțul ființării. Concluziile „ultime“ ale unui exponent al spațiului spiritual românesc.

Scanned with OKEN Scanner

V. Voiculescu

Într-un studiu sugestiv intitulat *V. Voiculescu, poet al ţării şi al sufletului său,* Ion Pillat nota : „Arhaismul poeziei voiculesciene ca şi caracterul ei mitic l-au făcut pe autorul ei să îndrăgească mai mult munţii, locurile sălbatice şi neschimbate de la începutul lumii... Mai mult decît oamenii chiar, poetul *iubeşte* (s.n.) jivinele şi dihăniile pământului. Nici un poet al nostru n-a cîntat mai bine sufletele lor primitive. Voiculescu, cu o fervoare de franciscan pentru aceşti sălbateci, a păstrat nealterată şi în evocările sale o savoare neaoşă de început de veac. Dragostea lui merge mai ales către fiarele cele mai bătrîne, a căror apariţie se pierde în noianul vremurilor, către şarpele înţelept, către zimbrul voinic, dar mai mult decît toate ursul i se arată ca o întrupare a sufletului băştinaş al ţării, ca strămoşul coborît din mit...“ *. Dincolo de neglijenţele stilistice, să recunoaştem redescoperirea unor adevăruri asupra cărora, iarăşi, vom insista la timpul potrivit. Vitalitatea netravestită, autentică, istoria cea adevărată există în hieroglifa animalelor pierdute în adîncul munţilor. Ele poartă înţelesuri adînci, ele vorbesc despre adevărul nealterat al omului. Dragostea e o formă de cunoaştere ; este o încercare de înţelegere a tainelor. Om liber, V. Voiculescu se apropie, prin aceste *hieroglife,* de adevărurile primordiale ; stăruinţa cu care rămîne alături de ele — şi stăruinţa cu care cultivă *tăcerea* lor — ni-l arată ca pe un om al naturii neabătute de la rosturile ei.

---

* *Gîndirea,* an. XXII, 1943, nr. 7, august-sept., p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

O intuiție de zile mari îl face pe N. Manolescu * să scrie : „Temele înseși — cele ale prozelor (magia, iluziile, vrăjile) nu sînt decît expresia aceluiași instinct artistic pe care l-am găsit la temelia lor, succedanee ale imaginației literare. Autorul atribuie personajelor facultăți, forțe, înrudite cu ale lui ; dar Marele Magician, Vrăjitorul adevărat, rămîne de fapt el însuși.“.

Exprimarea lui N. Manolescu este figurată, subtilă, citabilă pentru a sublinia năzuința de eliberare a lui V. Voiculescu, stăruința lui în statutul său „neangajant“. El se dezice de orice grupare care l-ar putea folosi drept argument, se desprinde de orice mărturisire care l-ar putea așeza alături de consacrații literaturii. Voința sa de a trăi în trecut e tot așa de mare ca voința sa de anonimat. Întrebat de Ion Valerian dacă este într-adevăr tradiționalist, va răspunde că tradiționalismul este o fafatalitate ; scriitorul român *este* tradiționalist fiindcă este, fatalmente, așezat sub forțele de atracție ale substratului. Altă apartenență nu-și recunoaște, el nu este tradiționalist în sensul îngust al cuvîntului. Este așezat răspunsul sub semnul cunoscutelor *Études traditionnelles ?* Nu, nu credem că V. Voiculescu l-a cultivat pe Guénon. Tradiția este o fatalitate, o emanație a substratului ; un scriitor adevărat nu i se poate sustrage.

Pe acest fond, deceniul al cincilea voiculescian este bogat în confirmări. Poetul a atins maturitatea deplină, poate să-și tipărească un volum de poezii definitive. Poate să-și adune într-un volum piesele de teatru : nu toate, doar care i se par lui cele mai reprezentative pentru scrisul său. Are în sertar încă un volum de poezii originale din care publică prin revistele *Luceafărul, Ramuri, Gîndirea, R.F.R.* Primește premiul național de poezie (1941). Pierderea celui mai bun prieten al său, Ion Pillat (1945) și a soției (1946) sînt lovituri pe care le receptează cu extremă duritate ; sînt cele mai mari pierderi ale vieții sale. Nell mezzo del camin poetul este încercat de moarte cum nu fusese niciodată pînă acum. Așa că „ieșirea sa din literatură“ în anii ce vin, retra-

* *Povestirile lui V. Voiculescu*, în *Luceafărul*, an XIV, 1971, nr. 2, 9 ian., p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

gerea în cercuri închise de prieteni nu sînt doar consecințele unor vremi care nu înțeleg și nu pot să înțeleagă la dreapta ei valoare tradiția literară.

Totuși este un retras, *un mare absent*, mult mai absent decît erau toți cei care trăiau dramele absenței. Blaga publica traduceri, Ion Marin Sadoveanu traduceri, eseuri, ba chiar și romane, devenind, la un moment dat, chiar unul dintre campionii discursurilor festive, Adrian Maniu ieșea, cînd și cînd, cu traduceri în paginile revistelor ; apărea însuși Nichifor Crainic în gazete de circulație internă ! Foștii gîndiriști se reciclau, făceau indirect, desigur, propagandă ateistă, se reeducau văzînd cu ochii. Mai făceau declarații publice despre erorile în mijlocul cărora trăiseră și pe care le priveau acum cu mare mîhnire. O nouă viață apărea în fața scriitorului român. Se înființaseră casele de odihnă și creație, ajutoarele, pensiile și alte o mie și una de avantaje pentru cei ce-și puneau condeiul în slujba noii societăți. Arghezi fusese ostracizat, dar va găsi o cale de înțelegere a lucrurilor noi. Deceniul al șaselea își construia noile glorii ale poeziei și ale prozei, mai înălțînd pre unii și mai coborînd pre alții, după cum se închideau sau se deschideau vremurile.

Între 1948 și 1958, V. Voiculescu scrie o operă literară în care ideea de retragere ar fi catalizatorul principal. El este în *exil interior*, el este rupt de vremea sa. Trebuie să gîndim acest exil fără mînie și prejudecată și, mai ales, să-l despărțim de tapajul inutil al revendicărilor. Poetul fusese întotdeauna un retras, un bătrîn țăran care-și căuta liniștea, mediul prielnic, timpul său interior, ritmul său interior. Tindea către un anonimat calm, către o liniștită înfăptuire ; nu era un indiferent, dar nici nu iubea foarte tare prezentul. Era un credincios, dar nu în sensul unei adeziuni la religia oficială ; era un spirit religios, dar nu un fanatic. Era, așa cum scriam mai înainte, un om liber. Dinu Pillat, care îl cunoaște în acești ani, va scrie : „...am început să am revelația omului descins parcă din adînc și de departe, în care țăranul de rasă străveche nu s-a citadinizat niciodată pe deplin, a omului cu o structură de mistic, dublat însă paradoxal de un cazuist cu spirit critic rațio-

Scanned with OKEN Scanner

nalist, a omului trăind cu abnegație la modul sfînt, fără ca aceasta să îl împiedice de a înțelege cu o mare lărgime de vederi toate deșertăciunile vieții."

În acești ani, scriitorul are și răgazul și liniștea de a se întîlni cu sine. Operele literare decurg din această întîlnire ; om liber, el are, în această perioadă, un acut sentiment al *renașterii*. Desigur, mîndria lui e profund rănită de ceea ce s-ar putea numi ignorare, mizerie, de obtuzitatea unora dintre cei cu care intră în contact ; dar V. Voiculescu a avut o anume vocație a „sfințeniei" ; uneori ironizîndu-se, alteori doar cu umor, alteori grav, face penitență. Reacții directe la cele întîmplate în jur sînt, dar nu foarte multe. O proză din 1948, *Lobocoagularea prefrontală* ar vrea să vorbească despre ce se întîmplă într-o societate din care viața sentimentelor este extirpată samavolnic. Piesa este un sumbru exercițiu de știință a viitorului. La V. Voiculescu există mereu o zare optimistă : organele distruse se refac de la sine, chirurgia samavolnică nu poate învinge voința omului de a reveni în ființa sa cea adevărată.

Poetul scrie în acești ani o seamă de poeme prin excelență religioase ; e perioada în care un ciclu întreg, *Clepsidra*, vrea să transmită experiențele sale „ultime". Dialogul cu divinitatea are momente de mînie, Poetul nu acceptă nici măcar în acest dialog o îngrădire a drepturilor sale. El este *Marele Mag*, uzurpatul din puterea sa de un Dumnezeu care, terminîndu-și opera, s-a retras din lume. Este Deus otiosus al lui Mircea Eliade. V. Voiculescu îl descoperă într-un dialog care, ca și psalmii lui Arghezi, poate provoca mînia teologilor. Fiindcă, așa după cum am spus, V. Voiculescu nu este un teolog, un om cu știința celor sacre bine pusă la punct. El privește această știință cu suspiciune, considerînd-o de la înălțimea pre-științei sale de bătrîn „țăran".

În 1958 opera sa e încheiată, viața trebuia să-l treacă prin ultimele încercări, parcă pentru a ne atrage atenția că, înainte de cele scrise, scriitorul trebuia să lase moștenire literaturii române un model moral. Desigur, literatura lui conține pagini cu care în veci se vor mîndri cei ce vor avea în grijă marile valori ale spiritului românesc ; dar înainte de aceasta, mai mult valorează, în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o vreme a trădărilor, a spiritului tranzacțional, a dezerțiunii, portretul exemplar pe care poate să-l lase un om. Intelectual trecut prin mai multe literaturi, erudit fără ifose și om de știință fără sistem, V. Voiculescu a avut șansa de a-și trăi ultimii ani în recluziune care a putut să-i ilustreze, precum nimic altceva, valoarea morală.

Iată de ce, în studiul lui V. Voiculescu, nu vom putea despărți omul de operă. Inegală, opera nu poate vorbi, așa cum ne vorbește biografia, despre trecerea printr-un timp care a avut nevoie, ca de aer, de gesturile omenești exemplare.

Într-un excepțional volum de memorialistică *(Rotonda plopilor aprinși, 1983, p. 257—259)* Valeriu Anania arată că experiența isihastă a poetului ar explica infrastructura *Ultimelor sonete...*, precum și a unor proze scrise în anii 1948—1958. Ne îndoim că *totul* e legat de experiența isihastă.

Dar dacă nu totul este inițiere în isihie, nu înseamnă că predispoziția scriitorului pentru viața interioară nu își descoperă, acum, o nouă cale. Existența lăuntrică, în care poetul credea atît de mult, își dezvoltă și își reclamă o nouă independență. Ca eroii săi cărora li se anihilaseră centrii iubirii, ai revoltei, ai sentimentelor, ai credinței, ca personajele din *Lobocoagularea prefrontală,* el își creează un organ nou de reflecție ; de „simțire" ; de înțelegere a lumii. Tentația afirmării, a afișării persoanei întîi, *voința individualizării* dispar. Trecerea către proză arată că scriitorul se întoarce înspre formele simple în care vocea aparține *altora.* Ceilalți vorbesc, el tace, ceilalți scriu, el nu este decît umilul lor grefier.

Viața interioară : nu este riscantă, aici, o comparație cu Jung. În confesiunile sale *, acesta scrie : „Anii în care eram în ascultarea imaginilor *interioare* (s.n.) au constituit epoca cea mai importantă a vieții mele, în cursul căreia s-au decis toate lucrurile esențiale. (...). Toată activitatea mea ulterioară consistă în a elabora ceea ce izvorîse din inconștient de-a lungul acestor ani...

---

* G. C. Jung, *Ma vie,* N.R.F., Gallimard, 1966, p. 239—240.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta a fost materia primă pentru tot restul vieții.". E evident că V. Voiculescu își „ascultă" imaginile interioare și, pe această cale, îl întîlnește, în numeroase rînduri, pe Jung. „În importanța pe care alchimia a avut-o pentru mine văd legătura mea interioară cu Goethe. Secretul lui Goethe este de a fi fost prins de lenta mișcare de elaborare și de metamorfozele arhetipice care se întind de-a lungul secolelor. El a resimțit Faustul său ca pe un *opus magnum* sau *divinum* — o mare operă, o operă divină. (...). Se poate înțelege într-un fel impresionant că era vorba de o substanță vie care acționa și trăia în el, aceea a unui proces suprapersonal, marele vis al unei *mundus archetypus* — al unei lumi arhetipale.".

Aceasta este calea către înțelegerea unui șir de proze, a lui *Zahei Orbul. Ultimele sonete,* zicem noi, sînt resimțite ca un *opus magnum.* Este Faustul voiculescian.

Viața interioară a lui V. Voiculescu, cea din anii 1947—1957, experiențele sale interioare, se cer decodificate cu grijă. A simți lumea — a descoperi lumea voiculesciană pe această cale înseamnă a descoperi primul raport voiculescian : cel dintre macrocosm și microcosm. *Lumea interioară* a scriitorului este, cu alte cuvinte, însăși LUMEA. Un *opus magnum* schițează *Pescarul Amin.* Toposul repetă Marele Model. Balta, cu extraordinarele ei bogății, aparține limbajului alegoric voiculescian. O asemenea bogăție poate să vorbească despre un paradis al peștelui ; dar o asemenea abundență ar putea să ne vorbească, la fel, de o lume născută sub semnul peștelui. Totul este redus la *acest semn* ; la această unitate de măsură ; de la ființele mici pînă la cele mari toate comunică prin acest semn și se înfățișează sub acest semn. Dacă este o lume a apelor, vietățile ei vor fi peștii. Și semnul ei sacru.

Ne aflăm în momentul în care „Marea baltă a Nazîrului își primi și ea oamenii.". S-a spus în numeroase rînduri deja că *Nazîrul* indică, prin primele litere, *Nazaretul.* Sînt primele litere ale unui cuvînt uitat ; oamenii sînt preveniți, tocmai prin numele locului, că aici se va repeta o istorie încărcată de sacralitate. Că aici Ma-

Scanned with OKEN Scanner

rele Model va trimite emisari pentru a repeta faptele de altădată.

De altfel, totul este pregătit de repetiție ; lumea veche — protoistoria — este legată de lumea nouă printr-un șir de canale, de tunele, de galerii ; printr-un șir nesfîrșit de vase comunicante. Întotdeauna lîngă *un semn* care ne indică prezența — posibilă — a sacrului, apar un număr de semne premonitorii : „Acolo, la coada ei, balta se leagă de fluviu printr-un grumaz, o gîrlă, lungă de cîțiva kilometri și îngustă ca la zece stînjeni. Este Pociovelișteа, un vechi fund de albie, un preval, pe alocuri foarte adînc. Prin acest gîtlej năvălește, odată cu inundații, sumedenie de pește în baltă. Și tot prin el fug înapoi cînd apele se trag, supte de Dunărea în scădere...“. „Viața“ peisajului este întotdeauna strîns împletită cu viața animalelor ; un *loc vechi* va aduce în fața privitorului nu numai fapte de demult, ci și o întîlnire cu lumea magiei. Uneori, cu Sacrul.

În *Pescarul Amin*, lumea este neasemuit de bogată ; revărsarea apelor a adus o „renaștere“, o reîmprospătare, o neasemuită îmbogățire. Din „gîtlejul“ care leagă Balta cu adîncurile a apărut mult pește. Oamenii ar trebui să fie fericiți. Și ar fi fericiți dacă ar fi pescari, așa cum erau Pescarii cei de odinioară. Inginerul piscicol care vine să arunce în aer apele, să masacreze peștele, brigadierul piscicol Ion Fistic, preocupat de gloria învingătorului, de succesul expozițional, aparțin hotărît lumii „areligioase“ care își va face loc tot mai des în prozele lui V. Voiculescu. Rămînînd singur (de trei ori !), pescarul Amin va deveni, în condițiile locului, un inițiat. Iată imaginea ultimă :

„Cînd se trezi, coborîse noaptea. Scoase capul... și privi dedesubt adîncul bulboanei :... Ciudat, așa dintr-o dată, acum o străvedea pînă-n fund. Vedea bine : unii pești odihneau nepăsători pe nomoale ; alții forfoteau între două ape ; la față, știucile săreau de-un cot ; crapii se smuceau spre văzduhul neîngăduit ; ici-colo clipoceau mrene argintate, plătici parcă aripate se avîntau să zboare. Căuta morunul ; îndelung. Nu-l află. Se ascunsese ? Se-nciudă.“.

Inițierea nu s-a terminat ; Amin nu era pregătit încă. Natura a început să se îndumnezeiască — să urce către cer ; dar urcușul ei trebuie să mai primească „botezul“ ; să treacă prin probele inițiatice ale basmului. Basmul, ca mărturie a protoistoriei, deține secretele : „Își aminti de basm ; cineva dinlăuntrul lui îl învăță să se dea de trei ori peste cap,... și să se prefacă în gînd... (...). Nu așa... ci în suflet, îi șopti înlăuntrul. Aha... să-și întoarcă de trei ori peste cap sufletul ?! Așa se poate. Se auzea vorbindu-și și răspunzîndu-și singur. Să cerce. Ce strică ! Și se-ncordă... O dată ; și intră ca în fundul morții. A doua oară ; și ieși ca dintr-un înec. A treia oară : se opri într-un luminiș de adînc.“.

E momentul să ne întrebăm dacă acest poet al spațiului mioritic nu a încercat să descopere, în coborîrea în adîncul basmului, un fel de a se înțelege pe sine ; de a înțelege protoistoria noastră. Am stabilit că el se ocupă de adevărurile de demult, că are oroare de instituționalizarea credinței, că „preoții“ credinței cu șirul lor de ritualuri înghețate sînt, nu o dată, ridicoli sau farsori. Că ei sînt eroii comediei credinței. El se întîlnește, pe această direcție, cu Lucian Blaga.

Dacă aici convenim, așa cum vom arăta mai tîrziu, că în fond Blaga propune, în „Spațiul mioritic“, prin „ortodoxie“ o credință mai degrabă eretică (prin elementele de independență pe care le conține) vom ajunge la concluzia că *spațiul mioritic* întrevăzut de Blaga corespunde, în bună parte, spațiului protoistoric voiculescian.

Dar să revenim la pescarul Amin. El este acum un inițiat, a trecut prin încercările care îl fac *să vadă* ; să cunoască ; să înțeleagă secretele apei și ale peștilor :

„Acum coborî în fund cu toate științele gîndurilor pescărești. Se strînse în sine ca-ntr-o dureroasă rugăciune, numai să descopere morunul. Pentru ce ? Să-i ceară iertare ? Să-i cerșească sfat ? Să-i implore ajutor ? Căci el nu știa, nu se pricepea să-și întoarcă chipul în sus, spre Cerul de deasupra. Numai plugarii fac așa, cerșind de la Dumnezeul lor ploaia. (Omologia aceasta, specific voiculesciană, va ilustra omogenitatea, unitatea Cos-

Scanned with OKEN Scanner

mosului, n.n.). Pescarii au cerul lor în fundul apelor : cer mult mai adînc ; ameţitor de misterios. Dumnezeul lor nu umblă pe nori, se poartă pe mugetul talazurilor... (....). Un mare, solemn fior îl străbătu din creier pînă în vîrful mădularelor...".

Fiorul anunţă metamorfoza ; are loc revelaţia, — contopirea — urmată de viziunea lumii „îndumnezeite" ; puţine trasee ale retragerii în adînc cunoaşte literatura universală, comparabile cu acesta. Drumul înapoi din *Tinereţe fără tinereţe* de Mircea Eliade are loc sub semnul ipotezei ştiinţifice, drumul înapoi al lui Aliman poartă în el un sens magico-mistic. Drumul către Origini s-a încheiat ; acum Eroul poate afla sensurile adînci ale existenţei.

Ar fi trebuit să mai citäm încă pentru a ilustra omologia între textul voiculescian şi drumul *Luceafărului*, text matrice al tuturor textelor vizionare româneşti. Pe linia stabilită de acest text, pe care se înşiruie o seamă de capodopere ale lui Blaga sau ale lui Mircea Eliade, să notăm că locul şi importanţa textului voiculescian — al drumului lui *Amin* — sînt fixate şi de descrierea unei iniţieri. Am subliniat că pescarul coboară în adîncul său ; că transformările sînt interioare ; că încercările sale nu au loc altfel decît în adînc. Schema este a basmului pe care Voiculescu descoperă un scenariu iniţiatic ; descrierea revelaţiei lumii arhetipale este a sa.

Asistăm la o *entază* ; unică, bănui, în proza lui Voiculescu. În *Pescarul Amin* eroul este pur, imaculat — este eroul civilizator sau inocentul unei epoci fără inocenţi — al ultimilor inocenţi. Nu este eroul de basm dar, pentru a-şi împlini misiunea, poate coborî în adîncul basmului. Totul în jurul său poate primi aura deificării. Vocea arată că el este alesul, că el este cel chemat pentru a elibera Morunul. Pentru a-l descoperi, a-i înţelege sensul şi a-l elibera.

Povestea însăşi poate fi, dacă e să înţelegem aşa cum trebuie ultima parte a ei, *o hierofanie*. Învecinîndu-se, deci, cu toate hierofaniile literaturii române.

Tocmai acest caracter al ei o face unică ; V. Voiculescu nu a mai crezut de cuviinţă să repete descrierea acestei experienţe. Ea trebuia să rămînă, în felul ei, sin-

Scanned with OKEN Scanner

gulară. Trebuia să existe un singur pescar Amin, un singur lac al Nazîrului : un singur morum „prins în capcană", amenințat cu dinamitarea, eliberat de către cel-care-se-poate-întoarce-înapoi.

Asta nu înseamnă că în jurul acestei experiențe de strălucitoare puritate nu roiesc alte experiențe ale apelor. Experiențe învecinate, dar oarecum degradate, vorbindu-ne nu despre inițiere, despre drumul înapoi, de nostalgia paradisului și de întoarcerea în lumea paradisiacă a începuturilor, ci de ratarea inițierii. Știm că experiențele „inițiatice" sînt nu o dată periculoase ; că inițierea însăși e un drum al celor puternici. Așa spun toate legendele „inițiaților".

Dacă apele Nazîrului sînt pure, permițînd Renașterea, celelalte sînt impure ; apele nu sînt numai natura deificată, ci și *cerul de jos* în care pot sta demonii : „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape.", începe *Lostrița,* povestire în care regăsim omologii cu literatura „demonică", necreștină, păgînă, a apelor.

Lostrița este foarte apropiată de basm ; pare chiar o transpunere a unor credințe de „pe Bistrița" ; începutul și sfîrșitul conțin, aluziv, formulele prin care scriitorul se retrage din fața cititorului. Locul nu mai e sacru, ca în *Pescarul Amin,* e un loc demonizat : „Pe Bistrița, Necuratul rînduise de multă vreme o nagodă cu înfățișarea de lostriță" ; de multă vreme — adică doar de un anumit timp „necuratul" și-a trimis emisarul. „De departe, ne previne prozatorul, deplasîndu-se în interiorul unui posibil basm, ai zice că e o domniță lungită la soare pe plaja de nisip argintiu". Primejdiile locului se explică sau se conjugă cu apucăturile peștelui demonizat : „Lostrița vrăjită a ademenit multă lume. Pescari iscusiți i-au întins mrejele, dar au căzut în mrejele fermecătoarei, ca să se ducă pentru totdeauna la fund (...). N-a fost an în care să nu-și ia acolo, în genună, dajdia ei, unul sau doi inși scoși din minți". Încetul cu încetul, observăm că *Lostrița* părăsește calea legendei și reia traseul părăsit în *Pescarul Amin :* este vorba de o fascinație ; așadar, peștele demonizat „duce în ispită" prin frumusețea-i. El este un geniu al apelor, dar un geniu rău. Mito-

Scanned with OKEN Scanner

logia occidentală propulsase în prim plan nimfele, ființe benefice, a căror însoțire cu muritorii, permisă de Creator *, putea stimula o literatură. Ondinele literaturii occidentale fac pandant legendelor de tip *Loreley*, și ele cu o largă arie de răspîndire. Literatura ocultistă lasă un loc fascinației pe care o provoacă geniile rele ale apelor.

Ca și Amin, noul pescar — căci el este cel ce ar trebui să prindă peștele inaccesibil — este strălucitor prin talent, frumusețe, curaj ; este *un erou :* este, dacă îi citim bine numele, — Aliman — un *Amin* încurcat în alt șir de semnificații. Voinicia lui nu are sfințenie, aspirația sa către absolut este deturnată de geniile rele ale locului. Morunul cel gigant reprezintă „strămoșul", imaginea sacră a salvării, lostrița este imaginea diavolească. Drumul lui Aliman nu mai are loc „în suflet", căile lui descoperă un vraci **, un mag care îi arată cum poate să prindă lostrița : cum să încheie un pact cu diavolul pentru împlinirea visului de absolut. Tema este frecventă în folclorul tuturor popoarelor și este celebră mai ales modelului faustic. Tema poate fi descoperită încă o dată în *Luceafărul*.

Bătrînul vraci („un fel de stăpîn al apelor") a refăcut *cercul*, a împlinit unitatea, transformînd peștele în femeie : unind femeia-pește cu eroul locurilor. Dragostea „cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea" îi întoarce pe cei doi nu în lumea „căderii", ca într-un univers magic în care o asemenea iubire fără margini era posibilă. Dragostea reface unitatea primordială. Lostrița-femeie este însă „luată înapoi" de către mama ei ; demonii nu acceptă mezalianța.

În cele două povestiri, analogia și convenienta, poate și emulația ca „metode de cunoaștere" acționează cu o forță încă necunoscută în literatura română ; trebuie,

---

* *René Schwaeble, Le problème du mal,* Avec la première traduction française du *Traité des Nymphes, Sylphes, Pygmées, Salamandres et autres Êtres* de *Paracelse*, des fragments importants des Archives de la Bastille, etc., Librairie du Magnétisme, Paris, 1911.

** Vezi, privitor la „solomonarii români", *Mihai Coman, Sora Soarelui,* Ed. Albatros, 1983, p. 118—138.

așa cum am mai încercat, să arătăm că „nu folclorică ci cultă“ este proza lui V. Voiculescu, și că *modelele* prin care el încearcă să studieze lumea de demult, lumile greu accesibile azi, teritoriile inaccesibile omului modern sînt făurite și de experiența sa proprie. La jumătatea drumului dintre microcosmosul posibil, existent în apropiere, și macrocosmosul îndepărtat, se află mereu el, povestitorul, omul capabil să înțeleagă *magia* ca posibilitate de a reface unitatea primordială a lumii : de a se descoperi pe sine *ca raport* și ca aproximare a tuturor istoriilor. Totem, erou solar, drum inițiatic, pact cu forțele răului, experiență interioară, toate pot fi înțelese și altfel decît o face lectura obișnuită : pricepute, deci, ca o mărturisire despre lumea de demult. Despre relația dintre om și animal. Dacă animalele pot să fie încărcate de sacru, atunci și locurile pot vorbi în numele voinței supreme. *Lacul rău* ar încheia, în acest sens, tripticul apelor. Spre deosebire de celelalte ape, care adăposteau, în genere, pasive (furia lor venea dinafară, era provocată de mișcarea violentă a Naturii) *lacul* trăiește ; e viu ; acționează ca oricare vietate ; se încadrează Lanțului ființării : „Bîntuit de duhuri și vîrtejuri *lăuntrice* (s.n.) lacul se știa că e fără fund, lac rău : și ce apucă nu mai dă drumul (...). Lacul rău își avea tainele lui venite din vechi veleaturi, pravile pe care pescarii le țineau din moși-strămoși cu smerenie. Nu era îngăduit să-i calci anume locuri, mai ales mijlocul, care sta ca un iezer aparte, miez negru, viu, unde vine de ape groase, ca pe picior zbucnite din alte tărîmuri bulbuceau în afunzișuri, primenindu-l necontenit cu rotiri de unde cînd calde, cînd înghețate. Peste alte colțuri de pe fața lui întunecată, stau puse legături și oprelișți care nu se ridicau decît la anume zile, după datine și rînduieli bătrîne. Și numai de către oameni care cunoșteau cuviințele și se înfățișau cu îmbunări și descîntece. Lacul nu suferea urîciunea sub nici un chip. Ucigașii, nelegiuiții, bolnavii care i-ar fi pîngărit apele erau apucați fără veste și înghițiți. Trebuia să-i știi toanele, să-i respecți năravurile ca să te lase să-l tulburi și să-ți dea slobozenie să umbli în visteriile lui cu pește“.

Scanned with OKEN Scanner

Așadar, lacul trăiește ca o ființă, ca un animal, ca un trup care își respectă ființa sa. El este Lumea, el este Cosmosul ; dar el poate fi, în același timp, și ceea ce V. Voiculescu înțelegea prin „sufletˮ. Viața interioară își găsește un corespondent în *viața lacului*. El poate traduce mișcările inconștientului : el poate reprezenta o stare arhetipală. El însuși poate fi un arhetip, așa cum fusese — în ordinea ființării — Morunul uriaș din *Pescarul Amin*.

Altfel, povestirea e în linia lui Galaction ; dacă n-ar fi *convenienta* * care l-ar lega, la început, pe Gheorghieș de lac, am putea redescoperi mecanica interioară a povestirii *Copca Rădvanului*. Dar tocmai „înțelegereaˮ dintre Gheorghieș și lac, statutul de consubstanțialitate izolează povestirea lui V. Voiculescu între alte povestiri de acest tip ; între alte narațiuni bazate pe legende asemănătoare. Gheorghieș este un fiu al lacului așa cum Amin este un urmaș al morunului iar Lostrița o fiică (denaturată, e drept) a Bistriței. Se sugerează înrudirea directă, așa cum în *Fata ursului* prozatorul va emite (prin oamenii locului) ipoteza că, în munți, ursii s-ar fi însoțit, în vechime, cu fete răpite. Prozatorul nu subliniază prea tare ceea ce „spune lumeaˮ dar nici nu se grăbește să contrazică legenda, lăsînd ca ambiguitatea să pună în evidență un posibil miracol — o înrudire de basm : „Gheorghieș era copil din flori. Maică-sa îl născuse într-o noapte de mai, acolo pe malurile înflorite ale iezerului, ascunsă într-un cuib de papură, în rînd cu lebedele sălbatice, fără a-i fi spus vreodată cine-i fusese ibovnic. O vreme mersese vorba că fata s-ar fi avut cu zmeul lacului. Dar asta se uitaseˮ. Lacul „îl preferăˮ, ca pe un adevărat fiu al lor ; sau ca pe o rudă foarte apropiată. Apele „i se deschideau întotdeauna cu îngăduințăˮ. Flăcăul însă se întoarce de la armată schimbat, infatuat, „lipsit de sufletˮ.

Cele trei povestiri „din lumea apelorˮ, a „pescarilorˮ reprezintă prima deschidere către pulsul interior al prozei lui V. Voiculescu. Fiecare dintre ele încearcă a sub-

---

* Întrebuințăm cuvîntul cu sensul din *Les mots et les choses*. Convenienta, analogia, simpatia vor fi utilizate pe larg de Voiculescu.

linia fazele unui tip de opoziție între lumea de azi și lumea de odinioară ; un tip de acces către lumea de demult — lumea interioară a eroului.

Pescarii ar fi prima categorie „arhetipală" prin care V. Voiculescu încearcă să ne pună în contact cu vechimile. Oameni ai apelor, ei l-au dat pe Pescarul care i-a scos din religiile lor străvechi. Peștii, simbol al unei religii arhaice, pot reprezenta cel mai bine intențiile poetului ; vocația sa de căutător al Începuturilor.

Fiecare dintre povestiri poate oferi cîteva tipuri de lectură ; cel mai important ni se pare acela care descoperă în ele tipuri de viață sufletească.

Dacă pentru *pescuit* există un text reper pe care putem analiza devenirea amintirilor, pentru vînătoare „amintirile" lipsesc. Anamneza însă este implicată într-o povestire care ar vrea să ne atragă atenția asupra „originilor artei" : *Căprioara din vis*.

Povestirile vînătorești ale lui V. Voiculescu sînt de fapt povestiri despre *cealaltă* * lume a începuturilor, lumea munților. Este o lume compactă, oarecum preferată de narator. Oamenii munților sînt, spre deosebire de pescari, stăpîni ai locurilor ; ei n-au pierdut niciodată contactul cu „fiarele". Ei sînt *retrași*, civilizația îi atinge mai greu ; ei sînt descoperiți doar de intelectuali care îi înțeleg cu greu ; ei nu fac, așa cum s-a subliniat, parte din lumea naratorului.

Între cele două spații — ale vînătorilor și ale pescarilor — descoperim o capodoperă : *Sezon mort*. Este cea mai completă proză a lui V. Voiculescu pe tema „fascinației", a comunicării prin „simpatie, analogie, convenință".

Aproape o demonstrație tehnică despre stilul de a cunoaște prin asemănare.

Dacă nu ar fi extraordinara capacitate de iradiație a modelului, *Sezon mort* nu ar fi decît un vodevil oarecare. Personajul principal nu este nici naratorul, nici Charles, distinsul senior al teritoriilor silvestre, ci fazaneria aflată în mijlocul pădurii. Celelalte proze diferențiau prezentul de trecut, identificau personaje și stări

* Vezi *Origen*, „Scrieri alese", partea I, p. 421 despre relația între *pescuit* și *vînat*, între *sus* și *jos*.

Scanned with OKEN Scanner

primordiale. Aici singurul teritoriu *magic* se află în mijlocul pădurii și este păzit de cei doi : de narator și de Charles, prietenul său. Viața copleșitoare, fremătătoare, necontenit șocantă a „fazaneriei“ atrage vietățile pădurii într-un ritm năucitor ; cei doi vînează în același ritm, adică năucitor pentru obișnuințele lor. Primul atras în capcana forțelor oculte este cîinele lui Charles. Cîinele va simți pulsul vieții, ieșind din matca sa zilnică, din felul de a fi al speței sale, însoțindu-se cu o vulpe. Modelul devine, la rîndu-i, contaminant : sobrul și distantul Charles se va îndrăgosti de soția servitorului său, depășind limitele. Viața „fazaneriei“ l-a contaminat întîi pe animal și pe urmă pe intangibilul, pînă atunci, stăpîn.

Cercul se extinde, în această povestire perfectă : fazaneria devine, ea însăși, un centru al lumii care adună în jurul ei „animalele complementare“. Unul dintre animalele de pradă se va însoți cu însuși paznicul locului : Cîinele. Coincidența contrariilor, joc preferat al alegorismului voiculescian ! Ce trebuie să subliniem aici este că, de fiecare dată cînd ideea de paradis plutește deasupra prozei voiculesciene, lanțul evoluției se reface în mod miraculos. Erosul învinge toate granițele. Iubirea devine *magică* și însăși magia ei e un mod de redescoperire a unor afinități ce păreau pierdute. Vînători în *sezon interzis,* naratorul și Charles vor trăi doar o întîmplare revelatoare.

Ar mai fi necesară o observație. În povestirile lui V. Voiculescu naratorul nu vînează. El este mai degrabă asediat de animale care, la rîndul lor, vînează. Viața lui este în pericol — a lui sau a altora din jurul său. Magii muntelui sînt cei care împiedică masacrul. Apariția lor este providențială, prezența lor este întotdeauna salvatoare pentru cel ce călcase, din inconștiență, din neștiință, din orgoliu, legea muntelui. Dacă în povestirile destinate pescuitului nu au loc intervenții ale unor personaje exterioare, în centrul lor fiind, de la un capăt la altul, pescarii, în povestirile muntelui în planul întîi se află cei care nu cunosc legea, oamenii orașului, călătorii imprudenți într-o lume care nu mai trăiește după legile lor. Sau care nu trăise niciodată după legile lor. Ființe ale cotidianului, existînd fragmentar, incapabili de

Scanned with OKEN Scanner

a ieși din registrul lor minor de înțelegere și reflecție, supuși imediatului, *călătorii* vor asista la spectacole pe care nu au cum să le înțeleagă, pierzîndu-le sensul adînc.

În *Sezon mort*, vînatul este ridicol, vînătoarea devine un exercițiu aproape mecanic, îndeletnicire sterilă : un adevărat impact cu natura care își construiește, și prin ființele devoratoare, echilibrul și pacea. Distrugerea firescului conduce către alt tip de echilibru — cel erotic. Împăcarea contrariilor durează pînă în momentul în care vînătorul — om al locurilor — distruge animalul care sfărîmase Legea : vulpea buclucașă.

Vînatul devine el însuși *un model* de relație care explică sensul adînc al unei situații. E o coborîre către origine.

Vînătorii sau însoțitorii lor, spectatori sau comentatori, vînătorii sînt căutătorii sau descoperitorii — involuntari — ai tărîmului originar.

Căprioara din vis ar fi una dintre narațiunile cele mai semnificative din această categorie.

Așa cum *Misiune de încredere*, *În mijlocul lupilor*, *Schimnicul* continuă analiza relației dintre om și animal.

O autoritate extraordinară are *Luparul*, cel din *În mijlocul lupilor* ; acesta știe să vorbească, știe să stăpînească, știe să supună lupii ; și-i face „uneltele“ lui. Prin aceste personaje, ca și prin *Schimnicul*, scriitorul coboară dincolo de sat ; dincolo de lumea care și-a statornicit legile. Coboară într-o altă lume — *lumea de dedesubt*. Este altă lume, inacceptabilă pentru colectivitățile care trăiesc „după lege“. O lume bănuită de demonie. E o lume străveche, protoistorică, *păgînă*, lăsată *la margine*, împinsă la margine, ținută la margine (e o lume secretă !) de către ceilalți. Vînători pe teritoriul interzis al sensurilor ascunse, ei nu vor descoperi spectatorilor decît miracolul împăcării contrariilor.

Felul de a funcționa al analogiilor este verificat în două narațiuni ample, două mici romane : *Iubire magică* și *Sakuntala*. Din punct de vedere literar, ele sînt departe de prozele din prima categorie și chiar de cele dintr-a doua ; o oarecare sîcîială demonstrativă, un sim-

Scanned with OKEN Scanner

plism analitic dezolant ne arată că scriitorul nu a atins aici potențialul deplin al capacității sale de creație. Există o grabă de a ne comunica descoperirile sale de om de știință pe care nu o avea în marile narațiuni ; o nerăbdare a descrie practicile magice întîlnite într-o zonă sau alta. Scriitorul le va repovesti și în alte narațiuni, după cum le făcuse loc și în piesele sale de teatru.

Din punctul de vedere al funcționării cuplurilor, al transferurilor de cunoștințe, idei, „simpatie", *Iubire magică* e nuvela care antologhează aproape situațiile preferate ale scriitorului. Eroii sînt aici oameni ai „noii civilizații", ai unor științe însușite în școli, *scriitorul* și *folcloristul*. Ei se retrag într-un sat care le-ar putea ocroti liniștea. Primul ar trebui să-și completeze — așa cum va fi făcut și naratorul în anii săi de apostolat — documentarea privind practicile arhaice. Ar vrea să scrie un *Faust*, „un vast proiect de poem". În noul Faust, „epilog în cer" scriitorul i-ar urca pe Faust și Mefisto în cer și ar inversa rolurile. Faust „ducea, acolo sus, de nas, pe diavol, și-l ispitea cu aventuri de ordin superior", „cu experiențe spirituale de gîndire și cunoaștere, cum se cuvenea unor spirite descătușate".

Să recunoaștem în această proză, scrisă între unu și cinci februarie 1947, deci una dintre primele ale autorului, o ironie la adresa marilor sale proiecte ? Căci prima dintre comparațiile care ne vin sub condei este a replicii pe care însuși scriitorul o va da, cîțiva ani mai tîrziu, sonetele shakespeariene, cu un fel de sonete „în cer" ? Sau să fie un fel de haz pe seama „experiențelor spirituale" ale foștilor elevi ai lui Nae Ionescu, în anul de grație 1942 aceștia consumînd amintirea unor „experiențe spirituale și de cunoaștere" falimentare ?

Proza cea mai întinsă a seriei este *Sakuntala*. Aci neamul este vechi, cunoscător al tainelor. Nu satul, ci țiganii sînt legați de preistorie. Modelul va fi aici nu *Faust*, ci capodopera lui Kalidasa, eroii străduindu-se — de la un anumit moment — să repete *scenariul* poemului indian ; să recapituleze momentele-cheie *ale relației* descrise de poetul indian. Eroii se vor comporta, deci, după modelul celor din opera lui Kalidasa, acceptînd un anumit deznodămînt al istoriei, descoperindu-și viitorul.

Scanned with OKEN Scanner

Rada — femeia din povestire — este asemănătoare întocmai cu eroina indiană : asemănarea perfectă îl fascinează, îl „vrăjește“ pe Dionis, om trecut prin cultură, gentleman perfect, cu studii în Anglia, cultivînd tabieturi de mare senior. Cum totul trece în această epocă de început a lui V. Voiculescu *prin lumea cărților (Sakuntala* este scrisă înainte de 1950), în cortul imperial al gentlemanului se găsește o documentație la fel de imperială privind lumea, obiceiurile, răspîndirea, istoria țiganilor. Aflăm către sfîrșitul narațiunii că Dionis voia să realizeze chiar un regat al țiganilor, să scoată la iveală documentele de demult prin care se acordau acestui neam privilegii, să reînvie tradițiile pierdute ; în fine, să redea țiganilor mîndria, demnitatea, înălțimea morală pe care le pierduseră.

Întoarcerea către începuturi are aici un mobil foarte clar ; voința recuperatoare a personajului pune în mișcare ambiții și personaje cunoscute nouă din alte narațiuni voiculesciene : între cele principale se numără Kiva, țigancă ghicitoare, avînd prestiința faptelor, actele ei fiind similare vracilor din toate poveștile lui V. Voiculescu.

Iubire magică și *Sakuntala*, proze ale primei etape creatoare, pot fi considerate și studii ale pericolelor inițierii.

Dragostea tulburătoare, devastatoare, este consecința unor energii sufletești greșit orientate ; forțele sufletești o iau razna, se pierd, personajul se află în preajma destrămării.

Din categoria eroilor solari mai fac parte și hoții de cai ; profesiunea avea odinioară, ne informează naratorul, legea ei, ierarhiile ei, marii ei maeștri. Așa cum există cunoscători ai tainelor muntelui și ai animalelor sălbatice, așa cum există cunoscători ai rîurilor și ai peștilor, așa există și mari cunoscători ai tuturor obișnuințelor cailor. *Alcyon, diavolul alb* ar deplasa interesul de la inițiere, animal sacru, apropierea dintre om și animal (convenință, simpatie) către o geografie secretă a experților în cai de rasă. În Valahia cunoscător absolut (căci doar cei mai de seamă hoți sînt cunoscători absoluți ai animalelor — cei scoși în afara legii :

Scanned with OKEN Scanner

acolo unde își face drum legea natura nu mai e pricepută) de cai este Amoașei, în pusta maghiară Egon, dar Alcyon, calul neîmblînzit, vine din părțile cazacilor și ascultă doar de un rus adus să-l descopere ; între armăsarul alb, morunul uriaș, lostriță există desigur similitudini. În această perioadă a începuturilor (povestirea datează din mai 1949) autorul este mai mult interesat de culoarea evenimentelor, de tehnicile dezvăluirii secretelor, într-un cuvînt de tehnica povestirii. Aceasta nu înseamnă că nu există semnele începutului ; însuși *Alcyon* este, ni se spune, „dulce răsad din iapa albă pe care a călărit Mohamed la paradis" ; hoțul nu se poate despărți de calul furat așa cum nu se poate despărți Amin de morun și Aliman de lostrița vrăjită. Fascinația leagă naturile puternice : ele sînt complementare.

Prin această povestire ne aflăm — se subliniază mai energic — într-un anume loc al lumii. De fapt, și în *Sakuntala* se subliniaseră foarte clar locul și relațiile cu învecinații. Voiculescu subliniază itinerariile eroilor săi tocmai pentru a arăta, cînd e cazul, că drumurile pe care le străbat îi leagă de o anume lume. Ei sînt din *est*, dintr-o Muntenie fabuloasă, dintr-un sud al tuturor miracolelor.

Derventul spre care tinde Zahei, munții din *Ultimul Berevoi*, locurile *Pescarului Amin* sînt ale aceleiași verticale.

În satul Cervoiului, textul care încheie *Zahei Orbul*, a fost scris înainte de 1950 ; povestirea — căci povestire este — era independentă, abia mai tîrziu scriitorul a adăugat alte narațiuni care îl făceau pe orb personajul unei istorii complicate. *În satul Cervoiului* trebuie citită, și eventual editată, independent, lîngă *Alcyon*, *diavolul alb*, lîngă *Lobocoagularea prefrontală* și lîngă *Ultimul Berevoi*, ca și lîngă povestirea, pînă acum inedită, *La pragul minunii* (în *Azi*, 1931 a apărut piesa care dublează narațiunea). Vedetă nu este aici Zahei, ci popa Fulga, personaj care ar trebui să ilustreze, mai întîi, sfîrșitul credinței. Omul este puțin înclinat către cele sfinte, face politică de toate felurile, chiar legionară ; fură cai — are o rețea de hoți supuși — iar caii îi adăpostește în altarul *bisericii vechi*, părăsite în mijlo-

Scanned with OKEN Scanner

cul pădurii. Tot ceea ce face preotul este sacrilegiu. *Satul cel nou* ignoră divinitatea, preotul patronează, ca alți falși purtători de credință, orgii, jafuri, crime. Vitalitatea lui debordantă se ilustrează prin încălcarea legii, cam în genul în care fiul *Demiurgului* o încălca : distrugînd opera părintelui său. În decorul voiculescian clasic — cu biserică veche și nouă, cu lume rurală în curs de degradare, popa Fulga ologește ; devine capabil de sfințenie ; încearcă răscumpărarea păcatelor. Ca întotdeauna în opera lui V. Voiculescu, atît de iubitoare de superlative, atît de atentă la stilul oral (la ce *se spune*), faima miracolelor preotului atrage estropiați — oameni în căutarea miracolului. Zahei se numără în acest șir, devenind partea indispensabilă a alcătuirii fostului preot.

Dar totul rămîne în stadiu de schiță ; nimic, deci, nu atinge împlinirea, deși schița, așa cum e, este ea însăși un unicat în literatura noastră. *În satul Cervoiului*, ologul putea să înfăptuiască miracolul, dar nu îl înfăptuiește ; rămîne la pragul lui, eșecul său de vindecător consfințind nu atît un eșec cît o amînare. Am spune : o infinită amînare.

Există o asemănare tulburătoare între *Pescarul Amin* și *Ultimul Berevoi*. Prima povestire îmi apare aproape o rescriere a celei de a doua, într-un climat al lămuririlor depline. Deplasarea de la *real* la *potențial*, de la ideea de *știut* la aceea de *bănuit* încarcă de o semnificație nouă un drum al cunoașterii. În *Ultimul Berevoi* există, ca și în *La pragul minunii*, ca și în *În satul Cervoiului* o întoarcere înapoi obligatorie ; păstorii apelează la magie fiindcă vremile au dizolvat toate structurile care îi apărau în fața naturii agresive ; din cauza vremurilor nu mai au arme, moșierii nu se mai îngrijesc de locuri, iar marii vînători au fost stîrpiți fără cruțare. În marea majoritate a prozelor din anii '47—'49 observăm multe trimiteri spre o realitate care e departe de a fi pe placul prozatorului. Trimiteri care i-ar facilita demonstrația că interdicția favorizează dezvoltarea unei sensibilități religioase, așa cum era ea în vremea creștinismului primitiv.

Scanned with OKEN Scanner

Există o omologie între morunul uriaș al apelor din *Pescarul Amin* și Taurul invocat în această povestire? Un dicționar de simboluri arată abundența de sensuri pe care taurul * a dezvoltat-o, în timp. Aproape ca și peștele. Jung arată că sacrificiul taurului reprezintă dorința unei vieți spirituale care permite omului să triumfe asupra pasiunilor sale primitive și care, după o ceremonie de inițiere, îi va reda pacea. Lucrurile stau total invers în proza *Ultimului Berevoi*; cel sacrificat nu este taurul, ci magul; triumfă nu forțele stăpînite de magie, ci forțele necontrolate. Simbolizînd substanța inițială, pămîntul-mamă, taurul este „asimilabil pămîntului mamă". Magia s-a istovit în om, constată ultimul Berevoi. Drumul său înapoi către patria strămoșilor săi — drum asemănător cu cel al Pescarului Amin, îi dă doar acest răspuns: magia s-a istovit, forțele care îl legau pe om în și de macrocosm s-au epuizat. Răspuns dureros, dincolo de sensul său imediat; ultimul Berevoi se va sacrifica el: se va înfățișa el însuși în fața Taurului care, acum, voia sînge omenesc.

În *Pescarul Amin* întoarcerea înapoi — drumul inițiatic — nu eșuează; omul nu se va despărți de morun, se va uni cu el. Drumul final al celor doi trebuie comparat cu cel din *Ultimul Berevoi*, pentru a arăta cum povestirea din 1957 mărturisește că scriitorul parcursese un drum lung de întrebări și răspunsuri. Care pun în paranteză provizoriul, accidentalul, fragmentarul.

Imaginile zăpezii care acoperă totul pentru a proteja renașterea sînt foarte frecvente în opera lui V. Voiculescu. Fiecare dintre textele sale — cele din deceniile patru și cinci mai ales — țin să ne atragă atenția asupra prezentului mizerabil, degradat, incapabil de a păstra vechile valori. Nu este vorba doar de prezentul imediat, este vorba despre epoca prezentă. Cititor de legende, cunoscător al miturilor, încercînd a înțelege dincolo de imediat și păstrînd amintirea unor timpuri și a unor locuri fără seamăn, poetul va încerca, în operele sale de referință, să propună imaginea unui final de civilizație. Dar, în același timp, el este un scriitor al speran-

---

* *Alain-Gheebrandt, Dictionnaire des symboles,...* p. 740—742.

ței ; nimic nu este, pentru el, pierdut. Renașterea este posibilă, minunea poate avea loc, dar scriitorul nu se încumetă a fi grefierul ei. El doar recapitulează ritualurile, așa cum *Ultimul Berevoi* recapitula scenariul magic ; personajele sale nu pot veghea Renașterea, dar pot fi printre acelea care demonstrează posibilitatea ei. Simplul fapt că după atîta timp ele se reîntorc în Centrul lumii — așa cum este biserica părăsită în narațiunea *În satul Cervoiului* — arată că scriitorul indica, oarecum optimist, căile speranței.

Întoarcerea acasă — în ținuturile riturilor „primitive", ale lumii care trăiește în contact cu natura, care mai păstrează contactul cu forțe pe care cei din prezent le ignoră — este modelată (condiționată) nu numai de biografie ci și de experiența lecturilor. Dacă V. Voiculescu nu este, în deceniul al patrulea — și chiar într-al cincilea — un inițiat, nu înseamnă că el nu citește texte hermetice, studii de doctrină, cărțile sacre ale diverselor religii ; el citește tot și Renașterea este văzută, nu o dată, în numele lumii *de început ;* așa cum în aceste cărți se propune o Renaștere, el propune o întoarcere către *etosul național.* Pe o treaptă mai jos trebuie așezate scrierile parodice, în care prozatorul „se destinde".

În opera lui V. Voiculescu există, mai întîi, un fenomen care aparține mai degrabă reconsiderării *exterioarelor :* poet al vieții interioare, V. Voiculescu va privi cu un zîmbet ambiguu viața celor care abdică de la ideea de spiritual. De la ideea de viață interioară. Însăși *povestirea,* ca specie a literaturii profane, nu are în ea nimic sacru și poetul o va folosi, de foarte multe ori, drept interludiu comic. Tot ceea ce este exterior poate aparține unui spectacol facil ; tot ceea ce aparține cotidianului poate intra în criză de semnificații. *A povesti* înseamnă a intra în lumea profană, a atrage *în joc* persoane care falsifică adevărurile. Operele grave ale literaturii sale, ca *Pescarul Amin, Zahei Orbul* se sustrag acestui joc ; sînt implicați în ele naratori care organizează alt tip de relații. Se implică, desigur, și V. Voiculescu, fiindcă el, ca un adevărat povestitor muntean, are umor. Ceea ce trebuie subliniat în povestirile voicu-

Scanned with OKEN Scanner

lesciene — o parte din ele — este caracterul lor pasager, de intermezzo. Între două momente grave ale vieții lor, într-un timp provizoriu, se narează ceva. Competitorii unui banchet găsesc un moment propice dialogului, confesiunii, relaxării. Vor să abată ideea unui prezent neprielnic prin evocarea unui timp al istoriilor vesele. *Revolta dobitoacelor* face parte din literatura „protoistorică" a lui V. Voiculescu și, dacă am inclus-o în această categorie, este din simplul motiv că încearcă a folosii *gli animali parlanti* pentru a demonstra cum a reușit omul să devină stăpîn al lumii vii. Temă mai veche a lui V. Voiculescu, înscrierea în *lanțul ființării* capătă aici o definiție nouă : ființele din „conjurație" se dau înapoi în fața focului. În fața luminii. Felul în care ele caracterizează omul este o mostră de excelentă comedie și o probă de eminent comediograf : „Nu se poate magie mai mare. Să te faci și să te desfaci, să te rupi și să te dregi, să te lungești și să te scurtezi, dintr-o clipă într-alta singur. / — Eu nu de brațul lui, care se smucește din cot și mă plesnește de la zece stînjeni depărtare mă tem, zise taurul ceacîr, gros la piele. Pe mine altceva mă împiedică. Fără să vreau, carnea se înfioară pe mine cînd mă apropii de el și mă face să-mi plec grumazul în fața lui : un miros uriaș, un iz de fiară domnitoare mă biruie. De ce crește blană de leu pe el ? (...) — Magie și vrăjitorie, gemu vaca...".

Forțele omului sînt tratate ca forțe vrăjitorești ; de aici ar apărea prima contradicție comică. Conclavul animalelor judecă greșit și anapoda, în numele unor obișnuințe care n-au nimic cu ființa umană. Prima categorie comică a personajelor voiculesciene sînt cele lipsite de har. *Omul* din *Revolta dobitoacelor* are har, lumina apare deasupra sa (în varianta reală a povestirii, și nu în care circulă în edițiile curente, cu final modificat) arată că el este Alesul. Dincolo de el poate începe, în fiecare moment, comedia celor ce cred că au instrumentul de măsură al tuturor lucrurilor. *Revolta dobitoacelor* face parte din prozele utopice ale lui V. Voiculescu, alături de *Lobocoagularea prefrontală* și, într-un fel, piesa *Demiurgul :* scriitorul nu ezită să descrie, în registrul comic, viața și ideile celor care cred că au ajuns la în-

Scanned with OKEN Scanner

țelegerea desăvîrșită, la sensul ultim al vieții. Există un anume tip de folclor pe care scriitorul îl exploatează în aceste proze și care este destul de departe de realitatea umană. Am putea spune că scriitorul știe să se distreze ca și naratorii săi, puși pe istorisirea unor fapte vesele. Bănuim că trec prin vremuri grele și asemenea celor adunați în Florența lui Boccaccio trebuie să străbată timpul istorisind povești extraordinare. Formulele introductive sînt ale povestirii prin excelență — ale decameronului posibil în fiecare moment : „— Dar, de data asta, povestea este adevărată, începu el...“.

Povestea *poate fi adevărată*, fără îndoială, așa cum adevărate pot fi toate poveștile Renașterii, așa cum adevărate pot fi *Don Quijote, Gargantua și Pantagruel, Heptameronul* sau *Nevestele vesele..., Chef la mînăstire* poate fi o poveste adevărată în sensul în care adevărate erau poveștile Renașterii : o poveste extraordinară cu oameni obișnuiți. Prezența protopopului la mînăstire ar readuce sărbătoarea sau ar da acesteia un nou sens. Funcționarul s-ar metamorfoza dintr-o dată în conducător spiritual. Bineînțeles că prozatorul nu uită să adauge : *ca un falnic haiduc în odăjdii*. Metamorfoza voiculesciană are în centrul ei figura voinicească, prezentă nu numai în sărbătoarea populară, ci și în eposul popular. Conducătorul spiritual va fi, pentru Voiculescu, atît în *În satul Cervoiului*, cît și în *Alcyon, diavolul alb* un adevărat erou popular, un haiduc, un înfăptuitor al eliberărilor visate de cei mulți. Parodia „eroismului“ este, atît în această povestire, cît și în altele, nu numai evidentă, ci și creatoarea unui spectacol de zile mari.

Chef la mînăstire începe în momentul în care mecanismul, care părea perfect, al întîmpinării eroului și al „sărbătoririi“ lui, se dereglează. Popa Bolindache (mărturisim că, într-o seamă de povestiri, Voiculescu folosește o onomastică primitivă) abandonează slujba, făcînd, în locul ei, o clacă, scoțîndu-și enoriașii la lucru ! Trebuie să subliniem că niciodată Voiculescu nu este indignat de sacrilegiu : el este săvîrșit de un „bolindache“, de un om cu intelect puțin. Cei săraci cu duhul — și în această povestire vom întîlni destui „săraci cu duhul“ — sînt iertați. Împreună cu popa Bolindache pro-

Scanned with OKEN Scanner

topopul va pleca la mînăstire. Sînt purtați de iapa Liza, cea urmărită mereu de intențiile criminale ale hoților de cai. (Animalele psihopompe sînt numeroase în proza lui V. Voiculescu : aici rostul lui e de a construi o structură parodică, de felul căreia realizează Pirgu în *Craii de Curtea Veche.)*

Trebuie să deosebim două lucruri. Primul ar fi știința cu totul și cu totul extraordinară cu care călugării pregătesc ospățul. Există o gradare a lui care scoate în evidență o experiență a pîntecului, o rafinare — obținută prin exercițiu îndelungat — a papilelor gustative, o sacralizare (acesta este cuvîntul) a bucatelor, ca și a procesului ingurgitării lor. Un ospăț este sacru, învecinarea meselor este respectată cu aceeași grijă cu care ar fi fost respectate ceremoniile religioase. Nu e potrivit aici a discuta izomorfismul între pîntecele balenei care l-a purtat pe Iona * și caverna platoniciană, decît la modul cel mai ironic cu putință. Călugării și vizitatorii sînt așezați în pivniță printre aromele vinurilor în curs de întemeiere precum oamenii în peștera platonică : similitudine (și izomorfie) abia sugerată de o topografie asupra căreia scriitorul, totuși, nu va insista prea mult. Se va putea insista însă asupra „ieșirii la lumină" a competitorilor, asupra izbăvirii lor de infernul viței de vie („Acum să mîncăm și noi cum se cuvine, oftă starețul..."). Călugării și cu oaspeții se așează ca la Cina cea de taină. Din nou aluziile scriitorului frizează sacrilegiul ; din nou inconștiența călugărilor frizează absurdul. Și (din nou) voioșia naratorului devine, parcă, facilă. Între desfrîul suav al petrecăreților voiculescieni și cel apocaliptic al estropiaților din „Viridiana" distanța este colosală. Îngăduința, spiritul concesiv al unei religii lipsite de interdicții cotidiene favorizează o literatură galeș-zîmbitoare și nu sarcastic inchizitorială. Desigur, în romanele lui Romulus Guga (mai ales în *Viața post mortem),* scriitor înscris în rigorile unui alt program, „Cina cea de taină" va însemna altceva, vorbind în numele unui alt sistem de simboluri.

---

* *Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos,* Dixième réimpression, José Corti, p. 175—176.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, simbolistica voiculesciană nu are, întotdeauna, coerența care i-am dori-o. Acel *sus* al clopotniței sugerează mult, dar numai fantezia critică ar putea exploata resursele acestui teritoriu „al înălțimilor".

Am putea face o comparație între mînăstirea gurmanzilor și abația Telem ? Fără îndoială că la prima vedere comparația este posibilă : mînăstirea rabelaisiană se află așezată pe același teritoriu al încălcării obiceiurilor, regulilor oficiale, ca și al rigidității moralei. Ea aparține unei negații de tip carnavalesc ; dacă citim bine povestirea lui Voiculescu, ea nu este altceva decît descrierea unei petreceri, a unui *carnaval,* în care partea substanțială o realizează fantastica poveste a abundenței specialităților călugărești ; a tehnicii de a organiza o petrecere după toate regulile artei culinare. În proza voiculesciană banchetele mînăstirești vorbesc (spuneam) mai degrabă de o etică a îngăduinței ; a înțelegerii și a concesiilor. Dar ea păstrează, totuși, relații cu eposul rabelaisian : imaginile festinice, arată Bahtin în cartea sa despre Rabelais, s-au bucurat de un succes deosebit în realismul grotesc. „În actul mîncării... limitele între trup și univers sînt biruite în favoarea trupului ; el triumfă asupra lumii, a inamicului, serbează victoria reputată asupra acestuia, crește în detrimentul lui. Elementul victoriei, al triumfului, caracterizează în mod obligatoriu toate imaginile ospățului". Așa stau lucrurile în literaturile occidentale ; în literaturile orientale „triumful" trece în planul al doilea, el poate fi cu totul nesemnificativ. Dar fără îndoială că el este sărbătoresc, celebrînd viața, prezența aici a celui ce sărbătorește. Aici putem cita mai departe observațiile lui Bahtin : „Mîhnirea și hrana sînt două noțiuni incompatibile (în schimb, moartea și mîncarea sînt perfect compatibile). Ospățul celebrează întotdeauna izbînda — ceea ce face parte din natura lui. Ospățul victorios este universal, el semnifică triumful vieții asupra morții. În această privință echivalează zămislirea și nașterea. Trupul biruitor primește în el lumea învinsă și *se înnoiește.*"

Ar trebui, în acest moment al analizelor noastre, să distingem două categorii ale „cavalerilor" voiculescieni :

Scanned with OKEN Scanner

prima, cavalerii itineranți, preocupați fie de mîntuirea (parodică) a lor, fie de salvarea celorlalți. De la *Zahei Orbul* la *Chef la mînăstire,* la *Misiune de încredere* și la *Viscolul* sau *Căprioara din vis* preocupările cavalerilor rătăcitori sînt diverse, desigur toate tinzînd către Salvare. Reală sau parodică. A doua categorie ar fi a cavalerilor *participanți la banchet,* la un banchet nu neapărat grotesc ; *Capul de zimbru, Sakuntala, Sezon mort* și, cu derivatele erotice — orgiastice — : din nou *Zahei..., Căprioara din vis, Ultimul Berevoi.* Încleștarea sexuală face, deci, într-un anume fel, parte din „banchet".

Ea face parte din coborîrea în *lumea de jos.* Scriitorul ajunge în această lume pentru a o regăsi pe Euridice ; el reface traseul lui Orfeu, dar și traseul ispășirii, al umilinței creștine. Este un traseu interior, existent și într-o poezie des citată :

Prin marile amurguri de sulf și de sulfine
Ca varnițe pe maluri de lungi singurătăți
Cobori de taie iadul în ocnele din tine
Și scoate-i la lumină minunile-n bucăți.

Cum arată „iadul" ? Coborîrea lui Zahei în infern ne oferă un prilej de meditație asupra lui.

Luptele din Evtichie parodiază „Viețile sfinților". La un moment dat, incoruptibilul învinge chiar doi banditi pe care vrea să-i aducă pe calea cea bună. Victoria în lupta cu banditii arată o pricepere deosebită și o iscusință în înfruntările lumești, greu de bănuit, altfel, la acest palicar al sfințeniei. Cele două lumi — lumea celor sacre și a celor profane se amestecă între ele, soldatul credinței devenind, într-o înfruntare, un adevărat expert al celor lumești. Voiculescu nu „amestecă", nu confundă planul sacru cu cel profan ; jefuitorii vor încerca să jefuiască mai departe, acțiunea „educativă" a lui Evtichie întorcîndu-se împotriva mînăstirii. Finalul e sinistru, cîteva crime arătînd probabil ineficiența pedagogiei de acest tip.

Nicolae Balotă observa că „Istorisirea hagiografică, viața legendară a unui sfînt, martir sau ascet retras în pustie constituie arhetipul structural al micului roman

Scanned with OKEN Scanner

postum, *Zahei Orbul.*" Ca să adauge imediat : „Aceasta nu implică din partea lui V. Voiculescu intenția de a scrie o operă hagiografică. O asemenea scriere nu este posibilă în condițiile proiecției romanești moderne. Între roman, ca ficțiune eminamente laică și scrierile îmbibate de credința în caracterul sacru al celor relatate este un abis". În ceea ce ne privește, vom nota că prozatorul este animat de tendința de a parodia „viețile sfinților". Credința lui este, am văzut, legată de rugăciunea „cu inima" și mai apoi de spectacolul credinței. Spectacolul credinței e ridicol, el nu are nimic sacru, dimpotrivă. „Credința nu se vede". Un pamflet consacrat (prin anii '50) lui Ion Marin Sadoveanu se ocupă tocmai de excesele demonstrative, de ostentația credinciosului. „Credința" e pentru Voiculescu o problemă a „interiorului". Bătăliile lui Evtichie sînt evident inspirate din „viețile sfinților", ca și faptele eroice din *Behaviorism*. Și *Zahei*... ar putea fi o asemenea parodie ; sau o oscilație între caracterul parodic al relatării și caracterul afirmativ al ei. Nicolae Balotă va porni de la caracterul sincretic al acestui „gen" : „Teme arhaice, mitologice și folclorice străbat vechile scrieri ale hagiografilor creștini. Motive folclorice ca și figuri ale retoricii erau deopotrivă utilizate în exaltarea unor aleși ai divinității". *

Zahei este o aglomerare de imagini izomorfe, toate vorbind despre „dubla apetență" a eroului : spre paradisiac și spre infernal. Comparația cu Arghezi desigur se impune și Nicolae Balotă, în studiul citat, o formulează în felul următor : El (Zahei, n.n.) are candorile acelui pușcăriaș din *Flori de mucigai (Candori)* care „E smerit, bate metanii", fără să aibă însă păcatul de neiertat al aceluia... (...). Prosternarea orbului la picioare scîrnavelor plăsmuiri" este o imagine ce purcede din zonele profunde ale inspirației voiculesciene, cărora le aparține strania cununie a celor de sus cu a celor de jos, din povestiri ca *Schimnicul*, *Ispitele părintelui Evtichie*, etc.".

Ce înseamnă oare „zonele profunde ale imaginației voiculesciene" ? Isihia, ar răspunde un teolog, a pregătit

* *Nicolae Balotă, De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, 1974, p. 367.

poetul pentru o asemenea explorare. În ceea ce ne privește, credem că problema este ceva mai complicată, în sensul că Voiculescu trage după sine un cortegiu de credințe „păgîne". *Rugăciunea interioară* a isihiei propune desigur cîteva explicații — însăși condiția lui Zahei este explicabilă prin acest fenomen — dar nu explică o seamă dintre istorisirile amoroase scrise cu plăcerea intactă a povestirii. Va persista mereu în opera lui V. Voiculescu o linie păgînă, eretică ; ruga plină de umilință se conjugă cu mîndria de a învinge condiția deplinei umilințe, de a se închina zeului eretic ; de a fi eretic. Bucuria ereziei nu este de nimic egalată în opera lui V. Voiculescu. Poet religios, fără îndoială, el este un poet al ereziei. Victoria sufletului nu este sărbătorită în afara victoriei trupului. Am putea spune (corectînd cele afirmate mai înainte) că tăcerea în fața rugăciunii sufletești anunță și confirmă distrugerea trupului. Dispariția Derventului confirmă orbenia lui Zahei : dacă nu există un loc sacru — un loc al minunii — *omul va rămîne pentru totdeauna mutilat*. Opera lui V. Voiculescu se sprijină pe această judecată elementară.

Ar mai fi de spus cîteva lucruri. Ne-am ferit, pînă acum, să scriem că V. Voiculescu *nu* este poet religios. Am făcut-o fiindcă s-a spus mereu, și cu și fără rost, că Voiculescu nu este un poet religios, ba, dimpotrivă, ar face și profesiune de credință atee. O vom afirma acum : Voiculescu nu este un autor religios, așa cum sînt poeții Renașterii Catolice, adică un Claudel, Péguy, Derème etc. Literatura estului european nu are un ev mediu cărturăresc care să pregătească o literatură puternic religioasă ; o Renaștere Ortodoxă. Tradiția cărturărească a Evului Mediu românesc nu a dat capodopere de tipul celor din vest : nu există nici Cavalerii Mesei Rotunde, nici Nibelungii, nici o Divină Comedie. Nu există o religie instituțională bine organizată care să presupună o foarte violentă despărțire de ea, o renunțare la asceză în numele Omului. Mircea Eliade arată cum, invadînd religia consacrată, ritualurile aduse din antichitatea cea mai îndepărtată, ba chiar din protoistorie, au introdus în practica bisericii elemente păgîne. *Natura* nu este opera păcatului, ci, datorită elementelor păgîne,

Scanned with OKEN Scanner

a «creștinismului cosmic», opera lui Dumnezeu. După întrupare, scrie Mircea Eliade, lumea a fost restabilită în gloria ei inițială. „Pentru țăranii din Europa orientală, această atitudine nu implica o păgînizare a creștinismului, ci, dimpotrivă, reprezenta un fel de „creștinizare" a religiei strămoșilor. Cînd se va scrie istoria acestei „teologii populare" așa cum poate fi ea surprinsă mai ales în sărbătorile sezoniere și în folclorul religios, ne vom da seama că „creștinismul cosmic" nu este o formă nouă de păgînism, nici un sincretism păgîno-oriental. Este o creație religioasă originală în care eshatologia și soteriologia sînt afectate de dimensiuni cosmice..." *. Sînt doi termeni pe care nu-i rău să-i avem aici în atenție : *teologie populară* și *creație originală*. Teologie populară, deci una care, neafectată de balastul cărturăresc, a reușit să păstreze vii, în permanență, sensurile cosmice ale Învierii. Ale — spunem noi — Renașterii. Teologia populară ne-a protejat de erezie ; capacitatea ei imensă de asimilare ignoră ideea de abatere și, mai ales, de corectare violentă a abaterii. Voiculescu este *eretic* din punctul de vedere al unei dogme strict oficiale — cea care ar fi acordat drept suprem de judecată în cetate Preotului, Călugărului, Sihastrului — integrat perfect fiind în legile acestei teologii populare, cea care vine din protoistoria locului. Atît *La pragul minunii* cît și o serie de povestiri din perioada 1948—1958 sînt scrise în spiritul unei „teologii populare" care se hrănește din ritmurile cosmice ale existenței. Obsesia voiculesciană a *celeilalte religii*, cea adevărată, ce se va naște după ce zăpezile „necredinței" vor fi acoperit totul nu este decît în spiritul acestei teologii care leagă, întotdeauna, o moarte de o înviere. În acest sens trebuie să analizăm celălalt termen, *creație religioasă originală*. Continuînd cele scrise mai sus, e de observat că „omul religios" voiculescian este departe de omul religios al Filocaliilor. Procesul de „creștinare" al marilor păgîni voiculescieni e un eșec continuu, o aventură *la pragul minunii*.

---

* *Mircea Eliade, Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu, Ed. Univers, București. 1978, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

Fiindcă tocmai „creația“ religioasă originală eșuează ; tocmai fiindcă procesul de îndumnezeire al omului, despre care scriau filosofii Renașterii, de la Ficino la Bruno, nu-și mai găsește, pentru V. Voiculescu, argumentele, zeii, resursele. *Îndumnezeirea* omului, așa cum o văd în proze ca *Schimnicul* sau capitole din *Zahei Orbul* reprezintă un repetat eșec : nu aceste căi trebuie abordate, ci acelea ale unei noi religii.

E momentul să observăm că problema *noii religii* a fost abordată de o seamă de creatori români de origine rurală. Ea este o obsesie permanentă în opera lui Marin Preda. Ea ocupă pagini destule în opera lui Teodor Mazilu sau Dumitru Radu Popescu, a lui Fănuș Neagu sau Ioan Alexandru. Ea există la mulți alții, „camuflată“ mai mult sau mai puțin. La cei mai mulți dintre aceștia, problema *religiosului* este parodiată, mai ales după ce experiența lui a eșuat. Desacralizarea mută terminologia și dezbaterea religioasă pe terenul literaturii.

Orice Renaștere și-a creat literatura prin deplasarea întrebărilor de tip religios în orizontul profan al ficțiunilor. Prin secularizarea Imaginilor. Nicăieri mai evidentă decît în *Ultimele sonete...* și în *Zahei Orbul* sau *Pescarul Amin* secularizarea imaginilor. Totul pare a urma un scenariu clar, atît de clar încît cititorul poate fi mai degrabă șocat de forța mărturisirii decît de încercarea de a atinge ideea de rugăciune. Și totuși, există exercițiu isihast în aceste sonete, nu chiar atît încît să confiște în întregime sensul lor, ci atît cît poate să le asigure un subtext. Ce fel de subtext ?

Am mai observat în cîteva rînduri că scriitorul va refuza, pe tot parcursul carierei sale „literatura“, adică va refuza *gratuitatea* ei. El nu vrea niciodată să rămînă în literatură — doar aici. I se pare și puțin și neimportant. El vrea întotdeauna „vindecarea“, „salvarea“ prin cele scrise. Alegorismul nu e o prejudecată, nu e un semn de primitivism, ci urmarea directă a faptului că scriitorul vrea *să adauge* întotdeauna celor scrise altele și altele. El vrea mereu mai multe „înțelesuri“ și de aici o deplasare continuă de intenții, de preocupări, o trecere

Scanned with OKEN Scanner

permanentă de la un gen la altul, de la o formulă literară la alta. Există un teritoriu pe care îl ia în stăpînire cînd cu umor, cînd cu gravitate, cînd senin, cînd crispat : *lupta cu demonii*. Ca Evtichie, el este în permanență „gata de luptă". Nu este o impietate să scriem acest lucru. El face un exercițiu al „urîtului" pentru a-l înțelege și a-l exorciza. *Zahei Orbul* și, mai ales, *Ultimele sonete...* înseamnă exorcism, laudă a Răului întru anihilarea lui. Acceptarea *eșecului* pentru înțelegerea condiției de erou *căzut*, abandonat, izgonit din Paradis. Omul este destinat experienței Răului : aceasta este literatura. Cel puțin cea a ultimelor sonete... Ea este rezultatul abandonului sacrului. Este exercițiul celor care au pierdut Paradisul. Dar ea este, pentru Voiculescu, o complinire. Anii săi din urmă aveau nevoie de *Ultimele sonete...* tocmai pentru a realiza exercițiul omului deplin. Cu *Ultimele sonete...* poetul se desparte definitiv de literatura sa : aceasta ***nu*** *este* literatura sa, este exercițiul său de asceză. Ea se integrează ritmului (cosmic) al întregii Creații, în chip de creație literară.

Literatura devine o formă de creație religioasă tocmai cum tezele eretice ale Renașterii — și ale tuturor Renașterilor — propuneau erezii : alte Religii, mai complexe decît cea instituționalizată.

Literatura — o „nouă religie" ?

Opera lui Voiculescu nu a fost publicată în întregime. Mai există eseuri, poezii, proze care ar putea aduce date noi despre scriitor. Există variante ale *Ultimelor sonete...* care ar trebui și ele publicate. Dar indiferent de acestea — indiferent de adăugirile și rectificările împătimiților în studiul operei voiculesciene, există un număr de adevăruri care vor rămîne : ele pun în valoare un mare scriitor al *adîncurilor*, un creator ce „reconstituie" în operele sale majore nu numai profunzimile Ființei noastre naționale, ci însești profunzimile Ființei. Voiculescu, arhetipalul, își realizează „întîlnirile" de gală cu toate operele și cu toți creatorii — intră în conjuncție cu toți aceia cu care solicitarea adîncului reclamă înnoirea — Renașterea. Tanatologia sa ține în cumpănă mereu un sens al vieții, al reînnoirii, al Renașterii.

Scanned with OKEN Scanner

GENERAŢIA '60 (I)

Formule novatoare. Între statutul scriitorului şi al personajului. Reabilitarea arhaicului. Poezia miturilor. Magie, mitologie într-o geografie a literaturii noi. Tradiţionalismul ca avangardă. Artişti, artizani, confecţioneri.

Scanned with OKEN Scanner

Dumitru Radu Popescu

Există o seamă de mărturisiri privind debutul lui D. R. Popescu : cele mai multe dintre ele coincid, așa că noi putem să scriem aici, fără prea mare teamă de a fi contrazișI, că scriitorul debutează în pagina culturală a ziarului orădean *Crișana* în anul 1953 și că al doilea debut al său, cu *O partidă de șah* (*Steaua* 2/1954), nu face decît să confirme faptul că, posibil prozator și poet, tînărul devine *prozator* fiindcă de proză era nevoie. Acest mod de a scrie, răspunzînd prompt comenzii, era foarte confortabil : un scriitor nu putea, urmînd preceptele, să greșească. Gloria era lîngă el, slava călca pe urmele sale. Creatorul intra în literatură convins că pășește în cea mai bună dintre lumile posibile ; la rîndu-i, trebuia să scrie despre una din cele mai bune dintre lumile posibile. O poezie se putea corija, un sprijin tovărășesc putea aduce pe drumul cel bun o povestire în care personajele nu trăiau așa cum ar fi trebuit să trăiască. Evident că tînărul scriitor trebuia să intre, odată acceptat, pe mîna celor ce le știu pe toate : pe mîna educatorilor săi literari. Dar cine nu face „educație literară" în deceniul al șaselea ? Cam toată critica literară ; articolele de fond, articolele de sinteză cu educația se ocupă, fiindcă scriitorul poate să cadă în fiecare moment pradă duhurilor rele ale cosmopolitismului, evazionismului, naturalismului și ale altor boli mai mult sau mai puțin demne de a fi mărturisite. Nici unul dintre scriitorii care debutează în deceniul al șaselea nu va scrie fără o bună și constantă supraveghere. Fericitele personaje alte literaturii lor își vor da întîlnire cu maleficele personaje

care reprezintă reacțiunea, răul, forțele întunericului. Se găsesc spații literare ce ar asigura, cît de cît, securitatea creatorului ? Marele merit al literaturii de început a lui D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, e acela de a recupera, prin complicate strategii (la constituirea cărora participă și duplicitatea educatorilor literari, parcă din ce în ce mai puțin convinși de supremația teoriilor — literare — pe care le propun) personaje, idei, replici, spații. Moromețianismul (ca artă a disimulării, a cultivării ambiguității și ironiei), amintirea lui Labiș (cu eroii săi inocenți, cu incandescența sa polemică) și modelul *Steaua* (fundamental în formarea lui D. R. Popescu) sînt cîteva căi ale recuperării drepturilor prozatorilor de a fi ei înșiși.

Literatura de început a lui D. R. Popescu e lirică, divagantă, preocupată de temele momentului și în măsura în care ele ofereau scriitorului posibilitatea de a fugi de canoanele literare ale deceniului al șaselea. Înainte de a ajunge în actualitatea fierbinte, cea care se cerea preamărită după știutele scheme, scriitorul întîrzie cît se poate mai mult în vremile în care îi îngăduiau să construiască nestingherit istorii : să descopere inocența masacrată de profesioniștii masacrului. Scriitorul pare a fugi mereu de sub oblăduirea pe care i-o asigură forțele profesorale ale momentului ; el construiește fiecăreia dintre narațiunile sale cîte un subsol în care trebuie să se vorbească, cît se poate mai liber, despre una dintre chestiunile ridicate de către teoreticieni. Tînărul prozator răspunde la lecție dar se adresează nu numai profesorilor, există și fraze care sînt pentru adevărații cunoscători de literatură. Nu fraze ireverențioase, să nu se înțeleagă că în deceniul al șaselea vreun scriitor român în viață ar fi foarte nepoliticos față de dascălii săi. Prea nepoliticos nu e D. R. Popescu, deși uneori le mai dă cu tifla. El scrie fără a-și abandona dreptul de a fi poet, fără a renunța la înfloritura lirică, la ceremoniile care rimează frumos și ritmează curgerea celor spuse. Simbolul cu tot ceremonialul liric care îl însoțește scoate de sub control povestirea și mai dă posibilitate și dascălilor momentului, care, atunci cînd nu sînt cu totul obtuzi, manifestă o duioasă încercare de conservare a va-

Scanned with OKEN Scanner

lorilor reale, să fantazeze grațios asupra semnificațiilor adînci ale unor proze. Lectura critică, devine, spre sfîrșitul deceniului al șaselea, ceva mai îngăduitoare și interpreții literari adună, pentru ilustrarea teoriilor, mult mai multe texte „beletristice" decît altădată. Iată ce se poate înțelege prin cutare poveste, spun criticii, deși, citind noi respectiva poveste azi, putem descoperi altceva. O expresivitate involuntară e mereu prezentă în prozele pe care D. R. Popescu le scrie în anii 1955—1966. Scriitorul construiește și la *suprafață*, dar construcțiile de suprafață, receptate ca atare, au subterane de care ne dăm seama azi, recitindu-i literatura din deceniile șapteopt. Între personajele sale, în acțiunile eroilor săi, putem descoperi *portretul scriitorului ca om tînăr*. Iar în spațiul său, mai ales satul, în drumurile pe care le parcurge, apartenența la un univers de semne : univers arhetipal, aflat în opoziție cu cel exclusiv sărbătoresc.

Cert e că scriitorul construiește, în anii săi de început, primele sale spectacole de amploare. *Păpușa spînzurată* e, din punctul de vedere al înscenării, aproape o capodoperă, iar personajele ei, memorabile. Bătrînele coboară ca adevărate forțe ale naturii, intrarea lor pe scena satului e irațională, ele sînt actorii unui spectacol ce vine din timpuri imemoriale pentru a vesteji orice zvîcnire a libertății de a alege.

Comentatorii povestirii observaseră, în momentul apariției ei, că *Păpușa spînzurată* s-ar ocupa, ca și alte proze ale scriitorului, de satul românesc de altădată. E perfect adevărat : în *Păpușa spînzurată* timpul nu e cel prezent. Sinuciderea eroinei ilustrează un impas specific (zic criticii) *satului de altădată :* dar acesta nu este, ne putem întreba noi, o matrice stilistică, nu poate reprezenta, el însuși, *satul ?* Scriitorul descoperise o formulă de acces către arhetipurile rurale, el nu idolatrizează străvechea matcă, *mumele :* ele sînt, în formula spectacolului popular (cu numeroase momente grotești) *babele*. Într-una din piesele tipărite mai tîrziu (dar scrise cînd ?) *Baba* se va preschimba în *Servă* — va deveni, pentru iluzia spectatorului o tînără cu forme abundente, adevărată zeiță a rodniciei. *Lumea fisurată* trebuie redescoperită ca un tot, o *păpușă spînzurată* e obiectul care poate reface unita-

Scanned with OKEN Scanner

tea ei. Păpușa spînzurată reface echilibrul unui univers în care *eliberarea* e imposibilă. Sau poate e posibilă, prin apariția Scriitorului ? Oare nu el este în rolul inocentului ? Proza oferă, dintr-o dată, o deschidere către interpretări dintre cele mai felurite, multe pe ideea Pedagogiei în ofensivă. Forța agenților demonici e, în opera de început, mult mai puternică decît opoziția structurilor fertile. Dar să notăm că, începînd cu povestirile din *Fuga*, lumile lui D. R. Popescu sînt bipolare : pe de o parte, personajele străbat un pămînt pustiit, steril, pe de alta, unul de o extraordinară fertilitate, constrîns de sterilitate, Ideea *constrîngerii*, a *sterilizării* tragice caracterizează lumea acestor proze.

Nuvelele de început ale lui D. R. Popescu nu sînt mai puțin preocupate de demonia lumii întoarse pe dos decît romanele maturității sale, avem mai puțin timp să observăm inovația în texte care par a se înscrie în fluxul literar al timpului. *Ploaia albă*, cîteva nuvele „de război", premerg proza apocaliptică a anilor 1965—1970. O serie de povestiri, dintre care cea mai discutată la vremea ei e *Drumul*, anunță stilul oniric al prozei românești din anii '67—'71. Deocamdată, trebuie să notăm că tînărul prozator scrie despre o ordine pe cale a se destrăma. Ieșirea din copilărie și descoperirile pe care le provoacă e asemenea unui viol, căsătoria nu armonizează ci subliniază lipsa de armonie a unei lumi. *O lume ideală* e pusă sub semnul întrebării, brutal contestată de către lumea reală. Opera de început a lui D. R. Popescu are, printre simbolurile sale cheie, nunta posibilă dar mai ales imposibilă ; ceremonia înaintează în gol, ea nu slujește o adevărată întemeiere ; ea continuă în virtutea inerției un spectacol. Numeroasele *mirese* ale operei sale de început ratează unirea, căsătoria lor e o maculare. În virtutea inerției, ea devine pentru cei din jur ca o sărbătoare fără seamăn. Nunta — falsa unire — are loc lîngă un șir de spectacole cu măști. Protagoniștii spectacolelor pun în mișcare manechine. Ceva e iremediabil pierdut în spectacolele mecanice ale nuvelisticii lui D. R. Popescu ; păpușile nu pot reprezenta o lume, spectacolul e fals, magia lui e iluzorie. Imaginea ideală nu poate recupera imaginea reală a lumii. Nunta e, în acest

Scanned with OKEN Scanner

context, un spectacol deformant, sărbătoarea pe care o propune privitorului întemeindu-se, de fapt, pe coerciție și represalii. Să repetăm (odată cu poetul) că „scrisul e o nuntă“ ? Prozele din „teritoriile nimănui“, din vremile apocaliptice ale secetei păstrează eroii tradiționali ai anilor '50, personajele „pozitive“, îmbrăcîndu-le mai ales în costume folclorice. Ele devin un barometru al patimilor celorlalți. În vecinătatea prozelor „secetei“ ar trebui așezate povestirile de război, cele ale apocalipsului celălalt. Cîteva sînt, prin echilibru, distribuirea centrelor de greutate, antologice. Și aici, ca și în celelalte scriitorul evadează din convenția impusă, lasă pe margine eroul pozitiv — îl lasă să asiste la un spectacol al dezlănțuirilor monstruoase : la un spectacol care poate fi acela al destinului. Aș spune că războiul e mai degrabă o șansă de a descoperi lumea : o lume absurdă. Căci, ca toți scriitorii care debutează foarte tineri, D. R. Popescu explorează lumea imediată, amintirile sale și ale celor din jur : așa fac cei mai buni din generația sa. „Războiul“ e tot o cale către literatură, tot o evadare în teritoriul pe care orice metaforă devine posibilă și oricare simbol poate coborî pînă la adîncuri nebănuite. Morții nu impresionează în literatura de început a lui D. R. Popescu, ei pot să reprezinte o modalitate de a vorbi despre unitatea lumii. Ei există ca *parte* a unei demonstrații. Ieșit dintre cele ale ființării, „cel căzut“ devine obiect al unui proces demn de studiat : *cadavrele* sînt personaje fără identitate, ele duc pînă la capăt ideea de anonimat. Morții sînt multiplicați în cataclism ; cataclismul anulează legea. D. R. Popescu se amuză a încălca sistematic preceptele dascălilor ; aici el se află între simboluri, aici personajele pot trăi eliberate de numeroasele servituți la care le obligă momentul literar. Am spune că există o „mecanică arhetipală“ care ține să releve fertilitatea adîncurilor. Sicriele, înhumările, mormintele, cadavrele risipite (urmare a unor lupte irațional pustiitoare) pe cîmpii altădată rodnice sînt elemente ale unui limbaj. În *La terre et les rêveries du repos*, Bachelard constata existența unui dublet psihic „care reunește, pe de o parte, imaginea vizuală îndelung comentată și, pe de altă parte, o imagine de o intimitate

Scanned with OKEN Scanner

misterioasă, de o mare bogăție afectivă. Dacă am putea aborda miturile înhumării, am vedea multiplicîndu-se astfel de *dublete*, legînd imaginile exterioare de imaginile intimității. Noi am ajunge la această echivalență a vieții și a morții : sicriul e un pîntec și pîntecul e un sicriu. A ieși din pîntece înseamnă a te naște, a ieși dintr-un sicriu înseamnă a renaște."

Pe o seamă dintre textele *mate*, epurate de sclipire metaforică (mai există și din acestea în proza mustind de lirism a lui D. R. Popescu) trebuie căutate „imaginile intimității" și ale reînvierii. Opera de început a lui D. R. Popescu propune, cu mare insistență, miturile fertilității și ale reînvierii. Cineva ar putea afirma că *miturile învierii* se supun, în opera lui D. R. Popescu, expansiunii lirice; tentativei de autodefinire a Eului, într-un orizont al cosmicității. Dar dacă am mai căuta, în contextul momentului literar, o explicație ? Fiindcă literatura se reîntoarce la viață după experiența sterilizantă a deceniului șase. Miturile *reînvierii* (propuse în această formă) sînt frecvente în opera tinerilor scriitori ai generației. Momentul lor de vîrf va fi acela al anului 1965. Devansînd, am putea scrie că *Leul albastru* este o nuvelă a reînvierii. Ea dă la iveală, mai mult și mai clar decît altele, imagini care se comentează unele pe altele. Imaginea *internatului* — a claustrării — e izomorfă cu a mormîntului : tînărul adus între pedagogi e înmormîntat ; despărțit de satul său, el îl recuperează polemic : „reînvierea" tînărului are loc abia în momentul în care dascălii, după o orgie, adorm. Mi se pare deosebit de expresivă această meditație pe tema *Mioriței* în *Leul albastru* :

„Am citit *Miorița*. O mai citisem și la primară, o știam propriu-zis de acasă, pe de rost /.../. Bine că nu l-au omorît înainte de a visa. Bine că a visat ciobanul înainte de a muri. Visul îl face frumos, fără el moartea n-ar fi avut nici un interes. Chiar de-ar fi fost groaznică. Zbaterea ciobanului, neliniștea și liniștea lui, nunta lui fantastică. Mioara năzdrăvană nu-l face să semene cumva cu Hamlet ? *Oița blîndă nu e cumva conștiința lui ?* (s.n.). Că în Hamlet, umbra tatălui ? Or eu am citit în aceeași zi Miorița și Hamlet". Rîndurile de mai sus anunță în-

Scanned with OKEN Scanner

toarcerea către textele sacre ale literaturii române, dar nu numai atît : redescoperirea lor dintr-un unghi ce le așează alături de capodoperele literaturii universale. Paradoxală, interpretarea scriitorului optează pentru o soluție ce explică o parte din literatura sa de pînă acum. Ciobanul din *Mioriţa* — iată personajul care *învie* în literatura lui D. R. Popescu. Între temele centrale ale eseisticii scriitorului, ea nu e mai puțin o *imagine trăită* de un autor care încearcă a face dreptate personajelor (arhetipale) în numele cărora scrie.

Ar mai trebui să observăm că momentul literar este grandilocvent, vorbele mari curgeau pe paginile revistelor, superlativele alunecau peste tot, anihilînd orice șansă a adevărului de a exista simplu, fără zadarnică dichiseală. Tînărul scriitor putea observa măreția și gloria scriitorului (el era omul de succes al momentului, campaniile publicistice îi asigurau o mare popularitate), ca și statutul său de exponent al unor teze oficiale, ca și acela de protagonist al unui spectacol festiv, alcătuit după toate legile exclusivismului pedagogic. Eroi exemplari ies la rampă pentru a educa, prin modelul lor, pe cei care se cer educați. Textele lui D. R. Popescu se retrag (zicem iar : polemic) către o matcă a spectacolului popular. Spectacolul popular, spectacolul obișnuit al vieții zilnice ridiculizează superlativele. Uneori (ca în *Hamlet !*) reprezintă o capcană. Tîrgul, răscrucea (a constatat cineva) sînt locurile de afirmare a eroilor săi ; dar nu numai atîta : eroii se integrează într-un ritm al omologiilor care ridiculizează festivismul. Ei aparţin unui regim al obișnuitului. Scriitorul pare a-i dezeroiza fără încetare pe aleșii săi ; ei beau „bere“ fără încetare, ca pentru a ne atrage atenția asupra omologiei dintre alcoolurile derizorii și insignifianța vieții lor. A bea bere, a juca șah, iată modalități de „petrecere“ a timpului, de căutare, uneri dezordonată, a Marelui Timp. Sau de a demonstra că Acel Timp e pierdut ; și că acest timp nu-și găsește o modalitate demnă de a „se umple“. Se simte în povestirile de început ale lui D. R. Popescu — între acestea numărîndu-se cele adunate în volumele *Umbrela de soare* și *Fata de la miazăzi* — o poftă de scris care ea însăși

Scanned with OKEN Scanner

asigură dinamica interioară textului. Povestirea se hrănește din imediata apropiere, totul poate și trebuie să devină proză. Dacă există o încercare de a fugi de cuvinte mari, de a evada dintre posibilele scheme, dintre lozinci, nu înseamnă că aceasta anulează detaliul, *viața zilnică*. Dimpotrivă, ea e implicată în toate : autorul e reporter sau lasă un reporter să devină erou. Apar gazetari care își fac conștiincios datoria. În plină nuvelă, la mijlocul povestirii, eroul desface ziarul și citește, iar autorul transcrie. Într-o seamă de proze, eroii sînt extrași din rubricile gazetei : profesori de sport, sportivi — oameni pentru care cotidianul devine un mod de a afirma o existență vegetativă. Ce fac sportivii lui D. R. Popescu, atît de numeroși în *Fata de la miazăzi ?* Ratează întîlnireea de gală, cea care să-i unească întru veșnicie cu Mireasa, amînă nepermis gestul grav, prelungesc o existență mecanică. *Există în cultura modernă un ethos al sterilității,* spune Ernst Jünger (și citează Constantin Noica în *Jurnal filosofic) : Higienă, Cult al soarelui, sport.* Sportivii sînt, în prozele lui D. R. Popescu, eroi ai cotidianului. Un meci există și în măsura în care el reprezintă o lume : dar numai o lume ce poate fi falsificată. Scriitorul privește cu o anumită ironie cultul trupului, capacitatea sa de a stăpîni jocul (marii virtuozi ai jocurilor ies însă de sub bătaia ironiilor). Dacă o fațetă a cotidianului *Zilelor săptămînii,* oarecum eroic, aparține reporterului, a doua fațetă e revendicată de scriitorul care demistifică ; eroii cotidianului nu fac nimic, vegetează, rămîn între obișnuințele insignifiante ale cotidianului. Se contestă, nu cu mare energie, dar cu suficientă fermitate, dreptul personajului de a exista după canoanele pe care le oferă ziarul ; ziarul poate oferi o imagine, proza oferă o alta. Primul labirint al prozelor lui D. R. Popescu există tocmai sub suprafețele netede ale articolelor de gazetă. Articolul de gazetă informează despre sărbătoarea cotidiană a unui fotbalist ; biografia sa intimă pune în lumină meandre nebănuite. Ce se întîmplă dincolo de viața zilnică a foiletonului, iată o întrebare care apare încă din *Fuga* și care rămîne trează în toată alcătuirea operei. Construirea labirintului începe cu pri-

Scanned with OKEN Scanner

mele proze. Timpul gol, visul, lumea absurdă — iată tot atîtea modalități de asumare a lumii labirintice.

Sărbătorile literare ale anilor '50 exacerbează importanța Scriitorului, a prezenței sale. Ele subliniază cu insistență caracterul festiv al actului său, fie și prin accentuarea responsabilității (extraordinare !) a demersului scriitoricesc. Numele scriitorului, așezat în lojele oficiale, cerea omagierea. D. R. Popescu refuză canonizarea, el poate să se retragă în umbra numelui așa cum alții s-ar retrage în umbra unui pseudonim (vezi interviul cu *Adrian Păunescu* din volumul *Sub semnul întrebării*). Însuși numele îi poate asigura securitatea anonimatului. Numele poate fi un simbol și un argument al creației. Scriitorul poate relata la nesfîrșit despre întîmplările trăite pe front de un anume Popescu fără a imagina (sau, în momentul în care imaginează, să o facă dincolo de bănuielile noastre) în afara istoriilor trăite de tatăl său. Scriitorul e solidar cu ai săi scriind o cronică de familie, care cronică poate coborî în adînc, în zone arhetipale.

Retragerea Eului auctorial în urmă, cît mai în urmă, poate să derive și dintr-o insatisfacție ; teoriile sînt limitatoare, scriitorul poate fi așezat, prin fiecare operă a sa, pe un pat procustian. Care ar fi posibilitatea de salvare decît continua schimbare a măștii ? Și, mai departe, de retragere în spectacolul comun, în sărbătoarea *celorlalți ?* În matca arhetipală a Sărbătorii ? Căci nici un scriitor român nu propune atîtea imagini ale sărbătorii ca D. R. Popescu. Sărbători false, degradate, parodiate, contorsionate dar încă sărbători, păstrînd, în centrul lor, marii eroi populari : Păcală e poate cel mai important dintre aceștia. Don Juanul, Tîrfa, Cărturarul, pot fi cei-lalți. Păcală e „cealaltă față“ a cooperatorului impertinent, a anchetatorului, a „infractorului“. E multiplu, ubicuu, stăpîn al demersului carnavalesc, e purtătorul măștilor. Mai tîrziu, *Păcală* va apărea și independent, cu numele său, în piese sau scenarii de film. El poate cîștiga sau poate pierde, poate arbitra, ancheta, pedepsi. Poate să fie Mire sau Don Juan. Cu ultimul se confundă mai rar, deși (prin numeroasele-i măști) poate să-l „joace“ și pe acesta.

Scanned with OKEN Scanner

Don Juanii lui D. R. Popescu sînt ficțiuni comice, fac parte din aceeași familie cu Păcală. Ei sînt eroii suprafețelor, voința lor de individualizare nu e mai puțin comică. Memorabile sînt personajele feminine ; macularea lor nu e decît aparent maculare, e doar o formă de afirmare a rodniciei. Culpabil poate fi Sportivul, Don Juan-ul, chiar Păcală, chiar Mirele. Femeile, mai rar, sau numai cînd au funcție denotativă. Ele rodesc.

Din același *Jurnal filosofic* al lui Noica decupez : „Mă sperie o vorbă din Luca. Vai de voi cărturari și farisei fățarnici. Pentru că voi sînteți ca mormintele, care nu se văd și peste care oamenii umblă fără să știe.

Mă gîndesc că tocmai asta vor cărturarii și fariseii : să existe ei. Și cînd sînt în morminte, să fie mormintele *lor*. Ce durere mai mare decît să fie mormintele neștiute de care vorbește Luca ?“ Cine ne sînt *cărturarii ?* Una dintre extraordinarele povestiri ale acestei etape a scriitorului, *Bîlc și doctorul pleacă la vînătoare*, propune imaginea unui astfel de Cărturar-Sportiv-Pedagog erou al sterilității absolute. Pedagogia medicului e utopică și, în final, criminală ; literatura cărturarului-vînător-medic, cu sloganuri din textele critice ale epocii, snoabă ; textele educative stupide, ca și *manualele* pe care le propune. Mai fiecare personaj tragicomic al lui D. R. Popescu propune *manuale*, texte „sacre“, care trebuie urmate fără abatere. Doctorul se vrea, desigur, educator. Dacă Don Juanul, Sportivul (și alți eroi ai cotidianului) sînt culpabili prin *inadecvarea* la adevăr, prin stilul lor de a se supune cotidianului, Educatorul (pedagogul) e incapabil tocmai prin tentația de a ieși în afara lui.

Leul albastru e o sinteză și un final de etapă. Scriitorul vorbește despre sine fără „trucaje“, *își amintește*, conversează lejer cu cititorul, cu foștii colegi, cu... criticii. Lumea e din nou lîngă noi, în imediata noastră apropiere, sentimentul de *pagină de istorie literară* e fără echivoc. Autorul relatează despre revistele pe care le citește și pe care le iubește, despre convorbirile telefonice cu foștii colegi — și numele foștilor colegi nu sînt ficțiuni, foștii colegi există, numele lor există în presa literară. Totul există în prezent, în viața zilnică, e lîngă

Scanned with OKEN Scanner

noi : sîntem părtașii unei vieți de scriitor. Care e însă *viața scriitorului ?*

Prozatorul își amintește — la început parcă *în treacăt*, pe urmă amuzîndu-se să-și amintească — întîmplări ale anilor săi — de formare : de timpul începuturilor sale în care pedagogii nu glumeau, după cum nu glumeau nici profesorii. Cum e viața de internat și cum e viața cea adevărată, de care își amintește adolescentul ? Ce le cere profesorul „de română" să scrie și ce scrie elevul, prea convins că trebuie să existe în numele adevărului ? Totul alunecă în parabolă deși totul aparține *amintirii* : și pedepsele tînărului involuntar recalcitrant, și plantoanele pe care acesta trebuie să le facă... și, poate, orgia profesorilor, a cărei încheiere cel pedepsit să facă de planton poate să o contemple... și, mai ales, moartea profesorului de istorie, prea îndopat de alcooluri... Să facem un ocol și să observăm că scriitorul are, în opera sa, un cult al învățămîntului, al educației școlare. Scriitorul, ca și personajele sale. În *Păpușa spînzurată*, Mihai Viteazul devine familiar al eroinei, lecțiile de școală fiind crezute în litera lor. Inocenții lui D. R. Popescu privesc cu credință către Învățător și către Carte. Cărțile sînt mai mult decît un îndreptar. Învățătorul mai mult decît un personaj. Pînă la Moise, erou central în ciclul *F*, cel care concentrează asupra sa toată necruțarea scriitorului, relația învățător-carte-inocent nu e prea complicată. În lumea elementară a satului, învățătoarea (o femeie !) va repeta, întru împlinirea legii pămîntului, acțiunea Antigonei : îi va urma Destinul. Există în lumea retrasă, umilă („cea care nu dă spectacole"), un Învățător-model moral. În *Leul albastru*, Pedagogii își trădează misiunea, ei devin călăi. Profesorii corup, profesorii (învățătorii altei vîrste și ai altui timp) trișează, adevărurile lor sînt falsificate. Unde e adevărul, ce înseamnă a fi liber, a trăi în afara dogmei ?

Parabola leului albastru, visat ca imagine posibilă și eliberatoare, imagine „sacră", de refugiu, a adolescentului claustrat mi se pare una dintre cele mai elocvente din proza lui D. R. Popescu. Iar imaginea Leului bătrîn, cel care, după ce e eliberat din cușcă nu mai are decît energia de a muri (la marginea teritoriului pe care i-l

Scanned with OKEN Scanner

oferă libertatea) una dintre cele mai profunde comentarii asupra condiției scriitorului.

Nuvela e, în sine, o demonstrație de „libertate", de luare la cunoștință a capacității de creație în libertate. Prozatorul scrie fără constrîngere, textul mustește de idei, de replici vii, uneori ostentativ libere. E o demonstrație de a trăi în afara canoanelor ; scriitorul „demască", dar nu numai pedagogii de altădată. Lumea literară, spune explicit scriitorul, are și ea pedagogii ei, care... *Leul albastru* e momentul în care scriitorul ia cunoștință de forța mărturiei sale : sau, cel puțin, putem noi bănui acest lucru. Marile sale opere *(Duios Anastasia trecea, Acești îngeri triști, F..., Vînătoarea regală)* sînt stimulate de această curajoasă, necruțătoare, ironică afirmare a persoanei întîi. De *revelația spectacolului educatorilor. Dor*, cealaltă importantă operă a lui D. R. Popescu din 1964—1965 (an al exploziilor literare semnificative) va anunța scenariul mitologic al literaturii sale de mai tîrziu.

Zilele săptămînii (1959) era unul dintre romanele care întîmpinau cincisprezece ani de la Revoluția de eliberare națională și socială, *Vara oltenilor* (1964), două decenii. Este literatură de actualitate bine făcută, adică mai puțin schematică decît se practica în epocă. Personajele centrale sînt mari inocenți capabili, bineînțeles, de sentimente unice. Pentru prima dată, ziceau criticii, prozatorul se inspiră din viața cooperativelor agricole de producție ; tot pentru prima dată, puteau constata ei, accentul narațiunii se deplasează de la conflictul „tipic" de actualitate către un conflict străvechi. Către un moment în care crima devine o problemă gravă a omenescului.

Vara oltenilor începe cu amintirile lui Vică : „Cît am fost cu ea, gîndi Vică, mi-au înflorit și zilele și nopțile.". Amintirile președintelui (căci Vică nu este altul decît președintele cooperativei) continuă : „Se însuraseră, dar ea rămăsese în purtări tot ca o fată, fluiera pe drum și dădea cu pietre în cîini...". Femeia se joacă „de-a floarea", se roagă de soț să n-o miște fiindcă se mișcă. Odată adorm în grădină și sînt îngropați în alb : „Dar nu ninsese. Cît dormise bătuse vîntul și umpluse grădina de alb, scutu-

Scanned with OKEN Scanner

rase flori peste ei, era plină pătura de flori de măr. Se revărsaseră ca o apă peste frunte, peste piept și genunchi, peste iarbă și peste tot. Îi acoperise vîntul în petale albe. Parcă erau înveliți în lumină.".

Romanul începe teribil, așa cum începeau volumele marilor poeți care, în 1960, debutau : „Alerg necercetat de îndoială / Și flori cu pace mă închin / Ating cu mîna firul de beteală / Al zilelor și nopților ce vin". Se poate cita mult și bine ; poezia lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Grigore Hagiu, a Anei Blandiana sau a lui Ioan Alexandru se regăsește în această pagină a exploziilor florale și a revărsării de lumină. O lume paradisiacă, am spune. O Utopie a florilor și a Luminii. *Vara oltenilor* este o superbă, o utopică descoperire a „locurilor natale", a patriei paradisiace.

Eroii, dacă vom citi bine romanul, sînt tineri. Sînt tineri sau foarte tineri, încă adolescenți, încă puri. *Străpuri*, Aurica nu este „femeie", este mai degrabă Androgin, Vică nu este președinte de cooperativă (doar) ci un tînăr extraordinar, înzestrat cu har de Erou. În jurul lui Vică, tînărul neasemuit (tot conflictul romanului este centrat în jurul eșecului său erotic) se învîrtesc, pe orbite egale, tineri la fel de puri și la fel de ocoliți de iubire. Confesiunile unuia dintre ei trebuie citate : „E o vară fierbinte și eu parcă aud trecînd prin ea în goană toți caii satului, bătînd cu copitele izlazurile, drumurile, dealurile, și parcă văd, Vică, fugind acum toți caii, nechezînd. Fug fără căpestre, fug toți caii care-au stat legați în grajduri,... îi auzi, Vică ? Eu îi aud aproape în fiecare noapte și văd căzînd pe ei toate ploile calde din cer, umplîndu-i de spume,... Ei îi văd pe oameni, Vică, după cum se mișcă și după cum beau apă și vorbesc că ei simt vara asta și simt că e a lor.". Era vara unei generații, timpul torid, adolescența frenetică, vremea fierbinte din versurile lui Nichita Stănescu (celebra „Călărire în zori" poate fi citită și ca un manifest al generației), ale Anei Blandiana sau ale lui Adrian Păunescu. *Vara oltenilor* nu este doar cartea unei eliberări. În acest roman există un limbaj al florilor : busuiocul, mușcata etc semnifică, ascund un secret. Sînt purtătoarele unui limbaj. Locul, cu eleșteie și vegetații de o uluitoare abun-

Scanned with OKEN Scanner

denţă, este o Patrie regăsită. Firește, o utopie, dacă avem în vedere cantitatea de umor care poate hrăni existența fiecărui personaj.

Nu este ultimul spațiu paradisiac, ultima Carte a celor puri din opera lui D. R. Popescu. Doar că următoarele locuri ale oamenilor puri — utopicele ținuturi ale fericiților — vor fi descoperite în urmă, în vremurile regilor daci. Sau în epoca în care se hotăra Independența patriei.

Vara oltenilor este o operă a scriitorului tînăr, în care tinerele personaje rostesc, atît de des încît textul devine redundant, manifeste ale generației. Totul este cald, este torid, e miraculos în această lume tropicală — în această țară atît de apropiată scriitorului încît poate exista ca o Utopie. Aici am descoperi cîteva din motivele adeziunii „generației“ la tezele cărții. În cronica pe care o consacră romanului, L. Raicu *(Gazeta literară,* joi 6 august 1964, p. 2) completează rezervele (prozatorul era tînăr, trebuia mustrat, așa era obiceiul) cu aceste disjuncții : „Însă la un prozator ca D. R. Popescu, cunoscut prea bine nouă, pînă în prezent, nu numai prin seria de înfăptuiri comune, exacte, adesea *realizat* în intenția propusă, dar și prin siguranța și firescul și accentele definitive (de „autor stăpîn pe mijloacele sale“) puse în execuție, astfel de întrebări nu pot avea obișnuitul ton mirat, morocănos, dezamăgit. Nimic mai nepotrivit în cazul său aerul de recenzent conștiincios, măsurînd cu aplicație, cu rutină profesională, *ce* și *cît* a realizat, aici e bine, aici e foarte bine, aici e lamentabil, aici e verosimil, aici neverosimil — altădată să fie mai verosimil...“. Cine citește presa anilor știe despre ce fel de indicații era vorba : criticii descoperă prilejul de a renunța la dogmă în fața „noului val“ al literaturii. Tot în cronica respectivă Lucian Raicu încearcă să creioneze un portret al scriitorului ; nu departe de portretul-robot folosit la începutul deceniului al șaselea în operațiunile de identificare (și uneori protejare) a tinerilor scriitori și nici lipsit de priză la realitatea operei : „Natură fericit echilibrată, robustă, de o vitalitate încrezătoare, calmă și abundentă, norocos înzestrată pe un fascicol de planuri, nutrindu-se voluptuos din surse diverse și — pe mai multe traiectorii

Scanned with OKEN Scanner

deodată — din plasma observației nemijlocite și în același timp în stare să imagineze printr-o intuiție bruscă situații neașteptate, experiențe netrăite dar posibile și convingătoare în existența tuturor, Dumitru Radu Popescu s-a impus doar în cîțiva ani ca una dintre forțele indiscutabile ale tinerei generații.". După ce înregistrează numeroasele domenii ale afirmării tînărului, Lucian Raicu înșurubează, lîngă semnale de alarmă ce se cereau puse, cîteva superlative cu totul sărbătorești : „Această disponibilitate egal de receptivă este, desigur, dovada unei neobișnuite înzestrări. Plurivalența spontană îl distinge pe D. R. Popescu de majoritatea tinerilor săi colegi. (...) D. R. Popescu e o apariție de zile mari într-o literatură...".

Aflată în plin proces de reabilitare a literaturii de aventuri, polițiste (ș.a.m.d. : Nicolae Mărgeanu va considera polițiste romane celebre de Dostoievski, Sadoveanu, Sofocle însuși ocupîndu-se cu literatura polițistă — vezi *Luceafărul*, nr. 15 din 18 iulie 1964, p. 11) revista *Luceafărul* consideră prin cronicarul ei literar Dinu Săraru *(Luceafărul*, 18 iulie 1964, p. 2) *Vara oltenilor* „un excelent roman polițist". *Contemporanul* îmbracă entuzismul în haine ceva mai oficiale („E o carte care consemnează cu mare forță artistică victoria noului în gîndirea și afectivitatea a milioane de oameni, un imn al tinereții sufletești a poporului nostru") oricum nu prea diferite de cele ale revistei *Steaua*, care își răsfață cu moderație autorul. Sub sobrietatea concluziilor lui Virgil Ardeleanu (căci el e cronicarul) se ascund superlative de nebănuit pentru cititorul de azi : „E un roman care... fixîndu-și raza de observație asupra noilor realități spirituale... aduce „la zi" unul dintre cele mai importante sectoare ale prozei noastre.". Z. Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu (căci și el scrisese despre țărani), Titus Popovici, aduși „la zi" de D.R.P. ! Finalul e magnific și ideea va fi reluată în articole de sinteză.

Deplina glorie a tinerilor nu vine în afara unui stil de a afirma noi structuri literare. Prozatorii ies din cercul vicios al unor dezbateri superficiale ; unghiul „de studiu" al Lumii, altul acum, obligă critica la reconsiderări ale uneltelor de investigație. Una dintre acestea, a

Scanned with OKEN Scanner

specificului literaturii române prilejuiește o „polemică" foarte semnificativă : ce se întîmplă cu literatura după ce, printr-o seamă de lupte, s-a eliberat de numeroase prejudecăți, a înfrînt obstacole ce păreau, cu un deceniu în urmă, insurmontabile ? Pe ce drum ar trebui să pornească scriitorul întru afirmare deplină ? În „Gazeta literară", joi, 23 sept. 1965 (an XII, nr. 39/672) p. 2 Valeriu Cristea semnează *cronica literară* la volumul „Somnul pămîntului" ; textul, cum nu se poate mai elogios („Impresia pe care ne-o lasă însă narațiuni ca *Dor, Mireasa din iulie* sau *Somnul pămîntului* e covîrșitoare, pe măsura unei puteri epice și poetice rare") pornește de la premiza că „Prin latura ei poetică proza noastră este manifestarea tîrzie dar firească a unui spirit confesiv ancestral ce și-a aflat expresia sa artistică primară și reprezentativă în doină.". Rebreanu ca și Hortensia Papadat-Bengescu nu ar fi reușit să modifice (totuși) „peisajul obișnuit al prozei românești". Frazele îl irită foarte tare pe Marin Preda, desigur unul dintre maeștrii (de nimeni contestat) ai tinerei generații de scriitori ; replica lui Marin Preda, nu atît de nervoasă precum se poate bănui, reprezintă una dintre încercările de a „reorganiza" proza pe o anumită direcție. *Problematica umană veritabilă și făcătorii de cuvinte (Contemporanul,* 1 oct. 1965, p. 3). Autorii de „proză lirică" sînt doar „făcători de cuvinte", spoitori ai realității. Omul „făcătorilor de cuvinte" nu oferă „nici o enigmă a existenței lor de dezlegat" ci numai imaginea „unei deveniri vegetale și animale care are ca focare vizuale prisăcile, florile, butoaiele, cramele, pădurile, frunzele galbene, țigăncile, haiducii, crîșmele, flintele, gurile de plai, picioarele de plai, răzoarele, viroagele, luna, strigătele misterioase, cîinii, păsările, grajdurile, grîul ca boabe (copt sau cu lapte în el), tufișurile, pîraiele, viteii cu botul crud, mînjii, răstoacele, și toate acestea chiar și astăzi în ciuda necontenitei schimbări a peisajului nostru în această febră creatoare care modifică toate aceste văioage, șipote și cavalcade...". E limpede pentru oricine că mustrări aspre se adresează tinerilor prozatori elogiați în cronica lui Valeriu Cristea. Mai departe textul marelui prozator hulește nu numai ucenicii ce au apucat-o pe calea cea rea : „Făcătorii de

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte nu s-au recrutat însă numai de prin pășuni sau de pe plaiuri, ci și de prin mahalalele orașelor, adică de prin acele așezări în care psihologia și moravurile oamenilor sînt *între* sat și oraș, prin urmare cu o cantitate deosebită de pitoresc, forme țipătoare, vulgaritate groasă, cultivarea expresiei idiomatice (și crearea ei spontană), forme de viață ale unei gîndiri înecate în alcool și sexualitate, paralizate de spaima devenirii, spaimă care nu se traduce și nu duce la o *hotărîre de a lupta cu destinul* (s.n.), indiferent de soarta luptei, și *să capete astfel măreția cuvenită omului* (s.n.) ci se bîlbîie și se grozăvește exprimînd rudimente de noțiuni...". Făcătorii de cuvinte ar aparține și intelectualității („cea mai apropiată de specificul cultural și literar"). Aceștia „descriu la nesfîrșit nu știu ce obiect care a avut nu știu ce semnificație pentru bunicul, sînt imitatori prin structură, proustieni sau hemingwayeni și de cîtva timp salingerieni, adesea fără a-i fi citit pînă la capăt...". Numindu-i pe Titus Popovici și N. Velea printre aceia care scriu proză „adevărată" („cu o notă specială pentru semnatarul acestor rînduri care a crezut totdeauna că extirpă din ceea ce scrie în mod nemilos orice lirism, tocmai pentru că proza noastră este sătulă, după părerea mea, de lirism și *nu poate, din pricina asta, să progreseze cum s-ar cuveni*" — s.n. —) autorul *Moromeților* arată că necesară e proza „problematicii umane veritabile". Totul e legat de un *prezent* al literaturii : „Poporul nostru trăiește o epocă de adînci schimbări. Unde sînt ele descrise în literatură ! Și aici să nu ascultăm răspunsul făcătorilor de cuvinte, fiindcă ei vor răspunde printr-un torent de cuvinte, pe cîtă vreme noi avem nevoie de opere cu o problematică umană veritabilă, așa cum o trăiește poporul nostru astăzi, construind o nouă societate, socialistă, și nu cum o descriu acești vrăjitori. Acestora trebuie să le spunem odată cu Maiorescu : În lături ! Literatura română poate, în sfîrșit, să se debaraseze de ei. (...). Ajunge cu povestirile cu mînji albi și cai care rumegă. Istoriile cu cocoșul roșu și-au trăit traiul !".

Povestirile cu „mînji albi" și „istoriile cu cocoșul roșu" există în *Somnul pămîntului* ; însăși schița care dă

titlul volumului înregistrează un asemenea personaj. Putem să o citățm în întregime :

„După nenumărate zile și nenumărate nopți, la rînd, de bătaie, de pîndă, de nesomn, soldații căzură frînți, unde se nimeriră. Și cei din dreapta căzură, și cei din stînga, toți, ca niște bușteni. Și adormiră pe loc. Apropiați. Sleiți. Înșirați pe cîmp, învinși de somn. Noaptea grea îi acoperea, pămîntul cald, dedesubt, le dădea căldura pe care o avea.

A stat și vîntul, să nu trezească soldații. Unul adormise cu țigara în gură, neaprinsă, altul fluiera prin somn. Cei mai mulți sforăiau îngrozitor, de tremura iarba. Cîțiva visau același vis : o fată cu un pahar de apă în mînă. Însă majoritatea dormeau pur și simplu. Dar erau și morți printre vii. Și erau și vii printre morți. Însă morții muriseră mai de mult, n-apucaseră să adoarmă.

Stelele cădeau, albe, spre dimineață, cum cad vara, luminînd cerul de sus pînă jos și pămîntul jumătate. Ei dormeau duși, soldații. Acoperiți de rouă.

Și printre ei, rătăcit printre linii, neținînd seama de croiala uniformelor, venit nu se știe de unde, trecea un mînz alb. Călca peste puști, peste cartușele mici, peste cele mari, mirosind, nechezînd, cu botul umed trecîndu-le soldaților peste frunte. Un mînz alb, foarte, foarte tînăr, numai de cîteva ore, necheza, și i se vedea răsuflarea, în dimineața zilei, respirația albă, pe nări. Și nu se știa al cui e mînzul, al celor dinspre soare răsare sau al soldaților noștri, al morților, al viilor. Mînzul necheza, necheza, de parcă suna deșteptarea soldaților.

Un mînz alb, plin și el de rouă, strălucind ca într-o mantie, sau ca într-o manta militară, plină de rouă, în răsăritul soarelui. Un mînz alb.“.

Am citat schița în întregime pentru a arăta că nu sîntem în afara unei „problematici umane“ veritabile : dimpotrivă. Volumul din 1965 mărturisește deplina independență a generației ; însuși Marin Preda, prea ocupat cu noile sale opere — altele îl interesau în primul rînd pe marele romancier — putea fi agasat de repetatele mărturii de independență ale învățăceilor de altădată.

Scanned with OKEN Scanner

Programul schițat este un program al exigențelor ; vîrstele tinere se pot afirma ceva mai greu în cadrul lui. Tinerii scriitori, ce nu mai sînt acum, în 1965, atît de tineri și nici atît de fragili, afirmă structuri literare noi ; individualizarea lor tot mai pronunțată în cadrul *literaturii* poate provoca neînțelegeri. An de hotar, 1965 înseamnă momentul în care generația începe să fie o ficțiune critică : o necesară ficțiune critică. În literatura română contemporană se inaugurează un anotimp nou, în care „diversitatea de stiluri" reprezintă o realitate nouă.

*

* *

Există în opera lui D. R. Popescu un spațiu în care personajele se reîntorc mereu, pe care îl visează, pe care îl citează : *grădina*. Proza de început recurge la el cu o anumită insistență, romanele „mari" ale scriitorului îi vor da amploare ca spațiu al mitului. Dacă personajele tinere ale scriitorului sînt izgonite din paradisul vîrstei, din timpul inocenței lor de către un *celălalt* agresiv, abrutizant, necruțător, de către o familie sau mai ales de către un Tată abuziv, dacă războiul, prin mesagerii lui masacrează sistematic tot ce poate exista în imperiul inocenței, rămîne în lumea lui D. R. Popescu o Grădină, un spațiu al vegetațiilor care poate încă, dincolo de acestea toate, să asigure perpetuarea inocenței. Firește că spațiul paradisiac va fi supus unei agresiuni continue, că nici grădina, nici zidurile ei, nici apele ce o împrejmuie nu pot proteja pînă la capăt : uneori crima se împlinește chiar în preajma lor, chiar sub semnul lor. Spațiul mitic e jefuit fără încetare de semnele sale — de sensul său ; el nu mai e un spațiu securizant decît într-un vis posibil. Nimic nu e interzis crimei, pare a spune prozatorul ; prezentul acaparează totul, asaltul său e fără pauze și fără concesii. Zeii locului nu mai poartă cu ei tablele legii, ci ale fărădelegii ; noul Moise, cel din romane, continuă „legislația" personajelor criminale din *Vara oltenilor*, *Dor* și *Duios Anastasia trecea*. În *Grădinile fericiților*, purtătoare de cuvînt ale „cărților sacre" sînt cîteva surori medicale, personaje ce ar fi trebuit să tămă-

Scanned with OKEN Scanner

duiască suferințele bolnavilor. În rîndul „medicilor diabolici“ ai lui D. R. Popescu, acestea practică, uneori involuntar, asasinatul.

Înscrise în cotidian, o serie dintre personajele lui D. R. Popescu vor fi „lucrătoare ale grădinii“. Treptele istoriei — ale realității — sînt coborîte către narațiunea detectivistică : eroii fură, furturile îi aruncă în cercul fără de ieșire al crimei. În acest cerc se împlinește scenariul mitologic al literaturii lui D. R. Popescu. Izgonite din paradis, personajele vor trebui să își sprijine realitatea pe mitul lor ; pe zeii lor. Pe realitatea mitică a eroilor ce, asemenea lor, au ispășit un Destin, o Vină, au fost vînați de erinii și protejați de eumenide. Cu cine fraternizează, în asemenea condiții, autorul ? A afirma, *cu nimeni* (descoperind în același personaj solidaritatea binelui și a răului), înseamnă a ignora una dintre problemele esențiale ale operei lui D. R. Popescu, structural lirică ; a afirma că e solidar cu *cei care știu să rîdă* (evident preferați ai săi pe o seamă de pagini) sau cu *cei învinși* (evident preferați pe alte pagini) înseamnă a trece peste specificitatea unei opere integratoare. D. R. Popescu apelează la mit, la parabolă, la personajul-alegorie în măsura în care acesta relevă structurile *de adîncime* ale lumii sale, condiția ei de esență : arhetipurile în numele cărora se clădește realitatea zilnică. *Dor* este nuvela care fixează cîteva personaje ale literaturii lui D. R. Popescu ; personaje paradigmatice, prezente și pînă acum în scrisul său, dar parcă mai puțin demne de a da imagine omologiilor ce caracterizează opera scriitorului. Plonjonului în adînc (cu descoperirea și stimularea — și înscrierea în spectacol — a demonilor) îi corespunde stilul ascensional al existenței eroilor. Ei există *în înalt* (uneori și la propriu), ei se afirmă pe verticală, ei sînt — fie doar în sensul afirmării libertății lor — regi, împărați, recapitulînd dramele sacre ale unor religii nebănuite. Spectacolul lor poate fi tragicomic, dar nu tragicomedie e forma tragediei de a se reprezenta în fața lumii, azi ? Și de a reprezenta lumea de azi ? În *Dor*, personaje pot fi regii din Orestia, dar și cei din Hamlet, dinastii care au istovit, în timp, dreptul lor la eternitate. Realul cotidian creează eroilor un spațiu de retragere

Scanned with OKEN Scanner

asemeni labirintului. Nici unul dintre contemporanii lui D. R. Popescu nu explorase, cel puțin în anii de care ne ocupăm, „fața nevăzută a realului", imperiul convulsiv al visului expiratoriu. A coborî în labirintul nocturn, a te retrage în vis înseamnă, în prozele anilor '65, a coborî în infern : a pătrunde într-o zonă interzisă. Dacă în proza de început — în literatura ce precede *Dor* și *Duios Anastasia trecea* — visul însemna acces către lumea ideală, o retragere în paradisul în care poezia putea salva, în nuvelele vîrstei depline visul e exasperat și exasperant. În *Leul albastru*, visul și reveria se complinesc. Alungarea din Paradis e mitul central al nuvelei. De fapt, există un șir de „alungări" și (în consecință) o fervoare (ironică) a mitificării. Paradisul e satul, vîrsta, cancelaria profesorilor (ei sînt zeii !) dar și — dar mai ales — biblioteca interzisă, cu autorii ei „nepermiși". Paradisul mai e (dar în ce sens !) grădina zoologică din care evadează leul bătrîn, și lumea colorată cu semnalele pe care naratorul le colecționează (vezi partea introductivă a nuvelei). Visul poate adăposti — am citat înainte analiza *Mioriței* — avertismentul. E etapa în care poezia nu mai purifică, nu mai înnobilează. Avertizează. În *Dor* și *Duios Anastasia trecea* visul revelează realitatea fisurată a Lumii : iraționalul devine, el însuși, personaj. În măsura în care e o nuvelă a pierderii paradisului, *Dor* e proza intrării în trup ; în măsura în care personajele recapitulează un mit, un scenariu cult, ele recapitulează și o istorie a morții trupului. Realitatea convulsivă a satului contemporan este placată pe realitatea morții omului pămîntului ; a Regelui său. Personajele se explică și se completează. Tatăl eroinei e ucis pentru că (după ce) devine impotent (inapt de fecundare), dar și fiindcă refuză imaginea satului masacrat de cei ce nu trăiesc în legea pămîntului. Mama eroinei e Magna Mater, ea putînd fi Pămîntul, Demeter, zeiță a rodniciei altădată coruptă la o „religie a sterilității" ; trăirea convulsivă a femeii-zeiță a fertilității vorbește despre o lume ieșită din matcă. O lume a hybris-ului. Între Clitemnestra și fiica ei (care trebuie să împlinească legea) se află Milu, Don Juanul. Într-o analiză consacrată nuvelei, Mirela Roznoveanu vorbea despre andro-

Scanned with OKEN Scanner

ginismul personajului, dezvăluind realitatea oarecum paradoxală a personajelor-cuceritori din opera lui D. R. Popescu : natura lor feminină, duplicitară, *slabă*. Don Juanii lui D. R. Popescu sînt cuceriți, independența lor e firavă, ei sînt constrînși la infidelitate. Ei trăiesc sub semnul lui Anima. Cele puternice sînt femeile. Ele sînt Pămîntul, ele sînt zeițele fertilității sau (sub blestem) ale sterilității. Mamele sau Mumele devin, nu odată, în proza lui D. R. Popescu Babele, ființe caricaturale, rele, zeițe capricioase. Însăși esența personajului e pervertită. Don Juan-ul, Cărturarul, Măscăriciul este falsificat, el este fundamental viciat. De cine ?

Există o fertilitate a crimei în literatura lui D. R. Popescu, trupul secat al Zeiței naște crime. Interzis rodniciei, trupul naște monștri. Aceste personaje ale „paradisului pierdut" sînt născute dintr-un etos al sterilității.

Am putea spune că o seamă dintre miturile în numele cărora scriitorul își construiește opera se descoperă sau se redescoperă în folclor ; că ele reprezintă un univers țărănesc, că ele sînt rod al unei gîndiri ce caută, în adînc, morala unei tradiții. D. R. Popescu este, ca și Marin Preda sau ca Fănuș Neagu, ca Marin Sorescu sau ca Ion Lăncrănjan, un spirit conservator, preocupat mai puțin de formele operei cît de drumul acesteia către esență, către reprezentativ, către lumea arhetipurilor. El nu e, însă, mai puțin vindicativ : opera sa din acest deceniu este polemică, provocatoare, ironică ; e a unui proces și a unei anchete continue. Lumea lui D. R. Popescu este, în prozele care încep cu *Dor*, a transcendenței goale. Iisus-ul ei, Popa Motocicletă, ratează sinuciderea. În *Dor*, însă, Popa Motocicletă e personaj secundar, salvarea poate să existe, și nașterea finală (presupusă) „în legea firii" compensează fărădelegea agenților sterilizanți.

E însă o compensație nașterea fiicei pentru Moartea Tatălui ? În *Dor*, pare că e. Dar în *Dor* dispare un Rege și, odată cu el, o Lume. Lumea în care credea el. Moartea lui atrage, după sine, sfîrșitul altor personaje. O serie de romane, de eseuri, de piese de teatru ale lui D. R. Popescu ne permit să studiem „ce se întîmplă" după moar-

Scanned with OKEN Scanner

tea acestor personaje cheie : după revelarea incapacității structurilor arhetipale de a fertiliza lumea satului.

Am văzut că în această lume, „izgonită din paradis", îi păstrează, fie și în răstimpuri, amintirea. Căderea în trup marchează aproape toate personajele literaturii de după 1965 ale lui D. R. Popescu. Ele trăiesc în primul rînd prin trup, dar nici trupul lor nu mai e întreg : el a fost șocat, pedagogia violentă, dresajul au lăsat urme. O seamă de personaje devin mute în urma violenței. Personajele-cheie ale unor piese sînt dereglate, nervii lor sînt bolnavi. Lîngă mutilații fizic apar din nou sportivii, eroi ai trupului perfect și ai sterilității desăvîrșite. Umanitate inertă, trăind prin funcțiile-i fiziologice, existînd mai ales prin reacții ale senzorialului, ea coboară pe o scară zoologică. Numeroase personaje intră în ritmurile de existență ale naturii, vegetînd : ele nu fac decît să reproducă texte : anecdote. Să citeze. Rostirea e coborîtă către gradul zero. De aici începe destinul fabulistic al personajului și constituirea unui bestiariu cu un rol semnificativ. Fără iluzii, scriitorul trage, atît în ciclul *F*, cît și în piesele sale de teatru (*Acești îngeri triști*, *Pisica...*, *Balconul* etc.) concluzii : Tatăl, cheie de boltă a edificiului, ratează creația, demiurgia lui e un simulacru. Între tată (învățător, regizor sau medic) și Fiul său, îndeobște revoltat, trăind o dramă ce este anunțată de părintele său — care este înscrisă în legea de a fi a Tatălui — conflictul e de extremă duritate. Textele de maturitate descompun mecanismele iluzionării. Ele sînt tranșante, fără să lase loc dialogului ; în căutarea „adevăratei boli", tînărul student din *Vînătoarea regală* poate fi doar uluit că descoperirea adevărului (cancerul !) nu lasă loc alternativei.

După ce creatorul „ratează demiurgia" scriitorul inaugurează o vastă tragicomedie a recuperării adevărurilor. Intrarea în cotidian, dar și în Labirint — ce altceva este ciclul *F* — relativizează însă adevărurile ; profundul scepticism al scriitorului e rodul experiențelor sale de tînăr scriitor. Ieșirea dintre vîrstele tinere e urmată de o explozie a fertilității Labirintului. Ciclul *Viața și opera lui Tiron B.* (vol. I — *Iepurele șchiop*) reface legătura cu opera de tinerețe. Există cel puțin un sol fertil și sigur

Scanned with OKEN Scanner

pe care cititorul poate păși în siguranță : cel puțin o serie de adevăruri mai puțin relativizabile : acelea care vorbesc despre personajele reale și evenimentele reale. Mitul lui *Iona*, cel purtat în balenă și care reînvie după experiența întunericului pare a fi mitul care organizează substanța epică, desigur tentaculară, a acestui volum — a acestui nou șir de volume.

Carnavalele, spectacolele cu măști, nenumărate în piesele, în romanele lui D. R. Popescu, numeroasele sacrificii, vînători, nu fac decît să urmeze un scenariu arhetipal ; scriitor al tradiției, el conotează, denotează, studiază, imaginează în marginea unui mit ordonator mereu : acela al resurecției. Căci toate sînt învinse, pînă la urmă, de extraordinara fertilitate a Pămîntului Mamă. De extraordinara multiplicitate a formelor afirmației și negației din scrisul lui D. R. Popescu, probabil azi cel mai polivalent scriitor al tradiției românești.

Să ne reîntoarcem, însă, la proza „scurtă“ a lui D. R. Popescu, cea din deceniul 1955—1965. Scriitorul intră în literatură cu o generație a prozei din care fac parte Vasile Rebreanu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu. Spre deosebire de confrații săi, D. R. Popescu scrie mult, în anumite perioade mult mai mult ; capacitatea sa de cuprindere e mai mare, voința de a exista în prezentul literelor mai pronunțată. D. R. Popescu scrie și „ce se cere“, dar o face în așa fel încît participarea sa să însemne un pas către adevăr ; face și literatură „aniversară“, dar literatura sa aniversară are și o nuanță polemică. Laborios, tenace, scriitorul are capacitatea de a trăi pe pielea sa exigențele sistemului pedagogic al anilor în cauză. El comite „proze perfecte“, schițe sau povestiri sau nuvele demne de orice antologie ; la 23 de ani, D. R. Popescu e un tehnician fără reproș al literaturii „scurte“.

Exersînd pe o claviatură literară neobișnuită, scriind cu o deosebită capacitate de a se implica, D. R. Popescu alcătuiește texte care vor servi drept cap de pod atît prozatorilor ce căutau argumente pentru a învinge dogmatismul epocii, cît și criticii dornice de a ieși din cercul teoriilor schematizante. Între anii 1955—1965, D. R. Popescu scrie pentru toți, într-un ritm care îl așează în

Scanned with OKEN Scanner

avangarda tuturor ambițiilor prozei tinere. *Fuga* făcea plauzibil moromețianismul, *Umbrela de soare* literatura parabolică, peisajul halucinant, deformarea expresivă, *Fata de la miazăzi* literatura fără erou pozitiv, pactizarea cu personajele pierde-vară, *Somnul pămîntului* recupera proze mai vechi (o seamă dintre ele sînt datate : 1957) amintind că scriitorul își poate reclama, chiar și cu întîrziere, dreptul la independență. Lirismul e puternic, aluziile arhetipale mai numeroase, scriitorul își găsise mai clar drumul. Culegerile de povestiri urmează apariția lor în revistele vremii, mai ales în *Steaua* ; apariția lor declanșează atitudini, polemici, aprobări sau dezaprobări. Ritmul în care scriitorul publică ar putea să ne facă să gîndim că își povestește propriile sale aventuri de om tînăr : trucîndu-le mai mult sau mai puțin. Orice poate să devină proză, orice are șansă de a intra în literatură. Scriitorul nu caută, găsește ; nu are prejudecăți : scrie. El este (și nu este) mereu la modă : acceptă și contestă ostentativ moda. E însă un ex-centric industrios, producînd literatură, situații, personaje, punînd în circuitul literaturii tinere eroi, simboluri, un pitoresc anume ale existenței. Într-un cuvînt : afirmînd modele într-o vreme în care modelele erau necesare precum aerul pentru ca literatura să existe *ca literatură*. Sînt nuvele și schițe care au fost la modă, altele *(Bîlc și doctorul pleacă la vînătoare, Grădinile fericiților, Cocoșul, Cerul de zăpadă)* vor fi recitite azi altfel : care au șanse la o lectură nouă, ca și, bineînțeles, nuvelele mari : *Ploaia albă, Dor, Leul albastru*, proze longevive dincolo de polemica pe care o implică. Verva sarcastică a lui Mrozek sau Kundera, cu inocenții sacrificați brutei dictatoriale, hiperrealismul scriitorilor sîrbi (din jurul vîrstei de 45 de ani : mai cunoscut la noi e Vladimir Stoișin), preocupat de transcrierea polemică a faptului de viață, parabolele lui Axionov, cu eroii lor sentimentali, se regăsesc în proza pe care o publică scriitorul în anii '55—'65.

*

* *

Un studiu amplu asupra literaturilor estului european ne lipsește. Ceea ce nu înseamnă că nu au existat

Scanned with OKEN Scanner

autori care au încercat să înlocuiască sintagma de „sud-est european", nu numai depășită, ci și ineficientă, cel puțin în analizele operate asupra literaturii ultimelor patru decenii, cu *est-european,* termen mai eficient în depistarea mutațiilor literare survenite aici. Ivar Ivask, de pildă, într-un studiu care începe să fie tot mai des reprodus, *Coloana infinită,* include în *Europa răsăriteană* — deci în grupul țărilor legate de o istorie, de o cultură, de fenomene literar-artistice comune — Albania, Bulgaria, Cehoslovacia, Estonia, Finlanda, Ungaria, Letonia, Lituania, Polonia, România, Iugoslavia. Împărțire care ar merita serioase retușări (în primul rînd, prin reconsiderarea, în acest spațiu, a republicilor estice ale U.R.S.S.), dar care e plauzibilă : de la ea poate începe o discuție asupra unor trăsături comune. În primul rînd, țările ar fi unite de un tip de istorie : „Gîndindu-ne de cîte ori în cursul istoriei harta acestei zone geografice a fost refăcută, de cîte ori locuitorii s-au trezit anexați cînd de o țară cînd de alta, fără nici o considerație pentru limba și cultura lor, este aproape un miracol că într-un cazan cu clocotitoare perturbări și mutații au putut să se înfiripeze tradiții literare naționale, să înflorească și uneori să atingă perfecțiune și universalitate. Sînt limbi care, asemenea românei, au cunoscut un reviriment, iar altele, precum prusiana și limbile baltice, care au dispărut.". Unghiul lui Ivask e subiectiv, ratînd nuanțe și, în ceea ce ne privește, sacrificînd adevăruri. Imaginea care, după el, ar încarna „harta sinuoasă a Europei răsăritene" este *Coloana infinită.* Ea nu leagă, scrie Ivask, pămîntul și cerul, ci „rodnica glie a bazinului dunărean cu limpezimea nordică a lacurilor finlandeze". *Coloana infinită,* reprezentînd arta est-europeană în tot ceea ce are ea mai bun, este (îl citează Ivask pe Eliade) un fel de *axis mundi.* Ea ar fi o cale de acces spre experiența arhaică arhetipală : fiindcă, scrie eseistul, rombul caracterizează nu numai pridvoarele de la Tg. Jiu, ci și în alte țări ale răsăritului Europei. Acestui spațiu încearcă să-i dea o definiție — într-un text autobiografic, pre numele său *Locul nașterii,* Czeslaw Milosz : „Într-un anume sens, scrie marele poet, eu mă consider un tipic european din Est. Pare adevărat că diferența specifică

Scanned with OKEN Scanner

a acestuia poate fi redusă la lipsa de formă — atît interioară cît și exterioară. Bunele lui însușiri — aviditate intelectuală, fervoare în discuție, simț al ironiei, fantezie spațială sau geografică, derivă dintr-o slăbiciune de fond : el rămîne un veșnic adolescent, în voia mareei neașteptate sau a fluxului unui haos interior. Forma e încheiată în societățile stabilizate. Experiența mea personală ajunge pentru a-mi demonstra ce efort a trebuit pentru a asimila tradiții și norme contradictorii, o supraabundență de impresii, pentru a le dispune într-o ordine oarecare. Lucrurile care ne înconjoară în copilărie nu cer justificare, ele sînt evidente de la sine. Cu toate acestea, dacă se învîrtesc precum cioburile într-un caleidoscop, schimbîndu-și neîncetat poziția, e nevoie de un efort deloc neglijabil pentru a pune piciorul pe un teren solid, fără să cazi.".

Alte opinii amendabile : dacă, pentru literatura noastră, ne vom opri asupra poeziei unor Barbu, Philippide, Doinaș, asupra eseisticii lui Cioran, vom observa că *lipsa de formă* invocată de scriitorul polonez este un dat aproximativ.

Fuga sau *Duios Anastasia trecea*, *Muntele* sau *Două ore de pace*, *Cei doi din dreptul Țebei* sau *Vînătoarea regală*, *Umbrela de soare*, *Somnul pămîntului* sau *Podul de gheață* sînt scrieri în care alături de români apar maghiari, sîrbi, bulgari, macedoneni, oameni sau conștiințe ale spațiului est-european, evoluînd nu în chip de figurație, ci dominînd curgerea narațiunii. Ei, cu obiceiurile lor, cu trăsăturile lor etnopsihologice ; priviți cu mîndrie și cu înțelegere ; cu un respect profund și cu o dragoste ce trădează o adîncă înțelegere a locului nostru în lume. Preocupat a descifra semnificațiile istoriei noastre, scriitorul observă, cu subtilitate, că mulți dintre vecinii noștri au o istorie asemănătoare nouă ; că sîntem uniți de întîmplări a căror semnificație poate fi citită într-o carte a Originilor. Încercînd a descoperi Istoria, cea adevărată, prozatorul studiază folclorul, etnografia, miturile unui anumit spațiu. Întoarcerea către *vîrstele tinere* este o modalitate de a explora vîrstele eterne ale acestui spațiu. Dacă autorul, ca un bun est-european, „rămîne veșnic adolescent", înseamnă că în fiecare dintre

Scanned with OKEN Scanner

operele sale majore nu va da seamă despre felul de a se afirma al acestei vîrste. Efortul de a „pune piciorul pe un teren solid", efort deloc neglijabil în opera lui D. R. Popescu, adică acela de a înlocui relativizarea continuă a adevărurilor cu înțelegerea trăiniciei lor, va așeza la loc de cinste *Imaginea nașterii*. Va construi, încet dar sigur, un proiect de ontologie.

A se naște — infinitivul sub care crește și se afirmă, la începutul deceniului al șaptelea, o generație de prozatori. A se naște și a trece *înspre ce?* De la *Mări sub pustiuri* la *Podul de gheață* întrebarea poate ilumina înțelesurile unui demers creator.

Leul albastru este proza în care D. R. Popescu se descoperă, prima dată, „între oglinzi paralele". Se descoperă, pe sine, ca scriitor. Are curajul de a se recunoaște scriitor. Se eliberează de servituțile spațiului închis. Își învinge limitele „adolescentine". Cu alte cuvinte : *trece dincolo*.

Într-un interviu cu Ilarie Hinoveanu *(Convorbiri cu...*, Ed. Scrisul românesc, 1975, p. 90) D. R. Popescu va mărturisi : „O amintire : toată viața am fost intern, toată viața am avut portar la intrarea la internat, portar la intrarea în școală, pedagogi, profesori de serviciu, directori adjuncți... (...). Un univers închis dar unde, paradoxal, trăiam într-o mare prietenie cu colegii de clasă și de internat.". *Leul albastru* deschide o etapă în scrisul lui D. R. Popescu : momentul în care acest spațiu închis își poate recunoaște o productivitate literară. Acest spațiu închis, în formula : acest spațiu care se deschide către. Acest spațiu care nu e decît o punte.

Doar momentele de constrîngere pot favoriza visul maturității : „De-abia aștept să cresc. Parcă simt cum mi se lungesc oasele, cum plesnesc hainele pe mine, cum mă înalț și cum îmi crește barba, și zîmbesc fericit.". Visul n-are șanse de dezvoltare, ochiul neîndurător veghează, Dumnezeul locului e atent : Văd ochiul pedagogului privindu-mă și redevin, într-o clipă, mic...". Fiecare *vis* e urmat de știutele corecțiuni, dar există și momente de vigilență scăzută în care adolescentul poate să *fugă* iarăși : „Visam să devin campion la suta de metri.

Scanned with OKEN Scanner

Și în lungime... Visam o medalie olimpică.". Elevii fug din internat, sînt prinși, sancționați, sistemul coercitiv funcționează impecabil. Să amintim aici că și povestirea care dă titlul volumului de debut al scriitorului tot o *fugă*, o ieșire dintr-un spațiu coercitiv evocă. Și tot un adolescent este eroul ei.

Fuga și, mai ales, *Leul albastru*, vorbesc despre intrarea într-o nouă lume. Sau, mai clar : despre intrarea în Lume. Ele, ca și multe alte nuvele, romane, schițe ale anilor 1945—1965 sînt scrierile nașterii. Sînt întrebările scriitorului, ale așezării sale. Următoarele vor fi ale întemeierii. Vor fi nu numai întrebările scriitorului, vor fi întrebările ființei.

Dacă pînă acum prioritate aveau întrebările intrării în lume, acum vor căpăta spațiu întrebările trecerii. Chiron, în prefața romanului *Podul de gheață*, vorbește despre măreția rațiunii, singură în stare să construiască un pod către dincolo. A accepta condiția umană, așa cum a făcut Chiron — altfel el ar fi fost nemuritor — înseamnă a accepta spectacolul popular, chermeza, sărbătorile care ritmează viața zilnică.

Ca și primul volum al ciclului romanesc, *Viața și opera lui Tiron B.*, *Podul de gheață* începe la mare. Eroii stau pe plajă, se plimbă pe plajă, beau bere, plaja este lumea lor. Autorul îi contemplă cu amuzată uimire. Pe urmă o privire panoramică descoperă iarăși plaja. Locul, observăm acum, este plin de deșeuri, de resturi, de obiecte stricate, rebutate, distruse. Ce mai putem găsi la marginea mării ? Ce putem citi prin grila pe care ne oferă autorul ? Să înțelegem că geneza nu și-a împlinit rostul, sau că Paradisul a fost invadat de obiectele stricate ale unei lumi care — prin noile obiecte — și-a cioplit alți idoli ?

Arta de a face dulcețuri este capitolul prin care aflăm sensul întîmplărilor de pe plajă. Dina, eroină importantă a ciclului romanesc, după aventuri senzaționale, își descoperă sensul vieții. Se convertește, cu alte cuvinte, la o nouă religie : a dulcețurilor. Maestră a artei culinare, Dina trăiește, din plin, satisfacția convertirii. Retragerea Dinei în lumea dulcețurilor urmează unei involuții biologice, așa cum convertirea poetului Logofet nu se ex-

Scanned with OKEN Scanner

plică decît prin incapacitatea poetului de *a trăi*. Vîrstele sînt neiertătoare cu eroii lui D. R. Popescu, iar autorul este necruțător cu cei care nu mai știu să fie tineri. Cu cei care, ieșiți din vîrstele sublime, devin agenții funebri ai tranzacțiilor. Ironia naratorului : retragerea Dinei înseamnă nașterea unui artist. *Nașterea artistei* (în *Balconul* personajul exista) aparține ritualurilor unei lumi maculate de interese meschine.

Finalul capitolului găsește personajele la circ. Veniseră aci să întîlnească o cunoștință mai veche, dresoare de lei (cititorul știe că personajul străbătuse, de la un capăt la altul, aproape tot ciclul romanesc *F*). Dresoarea ar fi vedeta numărul 1 a spectacolului. Adică omul cel mai important al acestui important eveniment. Fiarele nu mai ascultă dresoarea (unde fusese greșeala ? se întreabă prozatorul) și o sfîșie. Echilibrul în lume e neclintit : adolescentul descoperea un leu bătrîn și bolnav care murea neputincios la marginea pădurii — la începutul teritoriului pe care el putea să redevină ființă liberă, scriitorul matur descoperă un leu care își sfîșie dresoarea. Și, încheie romancierul : *Arena se golea de lei, de zei, de orice, rămînînd plină de apă și de sînge ca o placentă*, pentru a muta în arenă spectacolul — dialectic — al nașterii și morții artistului.

Imagine extraordinară, comentînd-o pe cealaltă, cea din *Leul albastru*. Dresorul eșuează, moartea lui însemnînd, poate, o naștere.

Există în *Podul de gheață* o seamă de *viziuni* care completează spectaculos ideile prozatorului despre relația dintre *prezent* și *trecut ;* care reiau și insistă asupra *stării fragmentare a ființei* și asupra deplinătății ei.

Ființele mutilate apar în primele proze ale lui D. R. Popescu. Condamnat la mutilare e Nabucodonosor, de pildă. Mutilați fizic (sau moral) apar în mai toate scrierile de început. Insistența asupra marilor mutilați e evidentă abia în romanele ultimului deceniu. În *Ploile de dincolo de vreme*, Eftimie capătă un spațiu privilegiat : e făcut numai din trup (îi lipsesc membrele). Prin compensație, Eftimie are darul predicțiunii.

Scanned with OKEN Scanner

Marii mutilaţi aparţin *podului de gheaţă*. Ei sînt arhetipuri. Sau, mai clar : pot să ne dea indicii despre felul arhetipurilor de a afirma adevăruri.

„Arhetipul, scrie Jung, aruncă o punte între conştiinţa prezentului, ameninţată de dezrădăcinare şi Totul apropiat de natură, inconştient şi instinctiv, al epocilor trecute. Prin această mediere, noţiunea de a fi odată, unică în felul ei, şi unilateral, inerentă conştiinţei individuale a prezentului ajunge să întîlnească premisele date de natură şi de legătura ancestrală.“ Progresul şi evoluţia, crede Jung, sînt idealuri care nu vor fi vreodată negate, „dar ele îşi pierd valoarea dacă omul ajunge la noul stadiu în stare de fragment de sine însuşi, lăsînd în umbra inconştientului tot ceea ce constituie arierplanul şi forma sa esenţială, abandonîndu-l stării primitive, să zicem chiar barbariei. Conştiinţa, smulsă de pe fundamentaul său, dar incapabilă de a realiza sensul noii stări, nu este atunci decît foarte dispusă să cadă într-o situaţie mai rea decît aceea de care vrea să se elibereze“. Ca şi alte opere ale lui Dumitru Radu Popescu, *Podul de gheaţă* ne oferă, într-un anumit sens, un scenariu arhetipal ; îl putem citi ca pe un efort al conştiinţei de a pune „piciorul pe un teren solid“, de a recupera imaginile lumii pierdute. Căile eroilor sînt iniţiatice. Pagini extraordinare sînt consacrate seminariştilor care, purtaţi pe întortochiatele coridoare ale băii cu aburi, repetă drumul către Minotaur ; voyeurismul seminariştilor e privit cu indulgenţă de femeile care erau convinse că în locul în cauză nu există decît orbi. Maseurii orbi (cerşetori reprofilaţi) şi seminariştii întîlnindu-se în ceaţa băii de aburi cu femeile urbei — iată o imagine care continuă un scenariu mitic. Unul dintre seminarişti moare, e devorat, cu alte cuvinte, de aceste zeităţi ale infernului. Rescrie acest capitol *Leul albastru* ?

Coborîm, prin paşnicii seminarişti, către un teritoriu al Mumelor. Adolescenţii „trăindu-şi dezordinea sentimentală“, eroii scriitorului întîlnesc alţi eroi — alte „simboluri“ pe care estul european le propune lumii moderne. Ele au devenit celebre mai ales prin filmele celebre ale unor regizori prea cunoscuţi pentru a-i aminti

Scanned with OKEN Scanner

aici, ca și prin piesele unor dramaturgi celebri. *Nunta* imposibilă din *Tango*, semn sub care se orchestrează o parte a piesei intră mereu în dialog cu literatura lui D. R. Popescu. Unul dintre personajele sale centrale, Omul de cenușă, se afirmă în același mod în care se afirmă *omul de marmură*, personaj făcut „celebru" de Wajda, dar aparținînd întregii literaturi est-europene. Literatura nouă se construia în numele lui. El era învingătorul, educatorul, modelul care trebuia urmat de mulțimea încă șovăitoare, încă plină de rămășițele vechiului. El era întruchiparea tuturor idealurilor. El era omul pentru care nimic nu era prea greu, prea mult, prea complicat. El era *omul de marmură* nu numai pentru că valoarea lui îi asigura o trăinicie asemenea marmurei, ci și fiindcă materialul în care era imortalizată figura sa trebuia să fie marmura. Filmul lui Wajda se ocupă tocmai de istoria unui asemenea erou pozitiv : de un personaj imortalizat în marmură într-o perioadă în care visele erau de foarte multe ori confundate cu evidențele și dorințele cu posibilitățile.

În *Omul de marmură* există, între momentele de început, unul în care, în căutarea eroului ei, tînăra studentă descoperă, în subsolul muzeului, statuia alesului. E așezată între altele, foarte numeroase, produse de serie ale anilor în cauză. Nu au nimic de-a face cu arta. Acolo, în subsolul muzeului, în acel cimitir al statuilor, în acea subterană putem începe a reflecta nu numai la eroii unui deceniu, ci și la arta unui deceniu. Așezate în dosul unui grilaj, încuiate acolo de un paznic sau de un director de muzeu foarte sigur că nimeni nu le va tulbura somnul, statuile deceniului al șaselea par a fi un comentariu ironic al *voinței de imortalitate*.

Simbolul care va trebui să ne rețină, însă, cel mai mult atenția, atunci cînd vorbim despre literaturile est-europene, simbolul cel mai expresiv, lîngă acela al *Coloanei infinite*, este acela al *Podului*.* Ultimul roman al lui Dumitru Radu Popescu este o redescoperire a simbolului dintr-un unghi de o puternică noutate.

---

* Pentru imaginea podului în literaturile est-europene vezi *Meșterul Manole*, Studiu, antologie și note de *Maria Cordoneanu*, Ed. Eminescu, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

*

* *

„Podul de piatră s-a dărîmat / A venit apa și l-a luat" sună un cîntec care își are rostul lui în *Mări sub pustiuri*. „A venit apa" și într-o celebră nuvelă a lui Ștefan Bănulescu, și în cîteva dintre povestirile lui Fănuș Neagu și ale lui Sorin Titel. *Podul* a fost dus de ape încă înainte de intrarea prozatorului în muncile sale, povestirii nu-i rămîne decît să consemneze absența lui. Prozatorul-povestitor va deveni cronicarul — după expresia unuia dintre copiii teribili ai generației — *întreruperii*.

Podul o exprimă precum puține alte simboluri. Andrici, Zaharia Stancu, Meșa Selimovici, Marin Preda, Iwaszkiewicz, Emilian Stanev, Déry Tibor sînt preocupați să vorbească, în opera lor, despre „puntea dintre conștiința prezentului amenințat de dezrădăcinare" și „Totul apropiat de natură, inconștient și instinctiv, al epocilor trecute". Aceasta ar fi, după Jung, chiar definiția arhetipului.

Generația „60" a literaturii române a încercat, uneori cu încăpățînare, să studieze, prin eroii săi, modul de afirmare al arhetipurilor. Eroii ei încearcă *a trece dincolo*, pentru a trage un semnal de alarmă : să nu pierdem legătura cu lumea străvechimilor, să refacem *puntea*, să lăsăm lumii arhetipale dreptul de a-și folosi limbajul ei. Scriitorii anilor '60 au avertizat asupra lipsei de legătură între conștiința prezentului și „Totul apropiat de natură". În *Duios Anastasia trecea*, nuvelă-reper pentru înțelegerea „punții" în literatura deceniului al șaptelea, omul e frustrat de arhitectura sa spirituală. Există doar „conștiința prezentului" : „...Dar acum se-ntîmplă în lume lucruri ciudate, trase de păr, însă așa e timpul, tras de păr. Nu e cum trebuie, de-ar fi cum trebuie totul, ar avea altă matcă, matca de la început". Fără dimensiunea esențială a tradiției — a continuității spirituale — eroii intră în circuitul valorilor degradate. Care ar fi unitatea de măsură a degradării ? Semnalele ne indică drumul către materialitatea cea mai compromițătoare — către „materia" cea mai pregnant stigma-

Scanned with OKEN Scanner

tizată — către dejecție. Nimic nu mai poate fi salvat, nici măcar Anastasia. Nu vrea să ne spună scriitorul că, în vremile cumplite, cei care veghează la trezia spirituală *(la trăinicia podului)* sînt anihilați cu un cinism care trece de orice închipuire ?

Duios Anastasia trecea este prima dintre prozele lui Dumitru Radu Popescu în care există o supraabundență de imagini ale lumii „subterane" : imagini onirice, imagini ale coșmarelor, imagini ale „abisalului". Niciodată pînă acum acel „dincolo" nu a încercat să restabilească, cu o asemenea insistență, legătura cu prezentul. Niciodată absența *punții* nu a fost invocată mai insistent. *Duios Anastasia trecea* arată felul în care se realizează — sau nu se realizează — un pod. Cum se revelează un arhetip.

Paralelismul între ceremoniile de fecunditate și de inițiere, zice Caillois, e absolut. Ceremoniile de fecunditate asigură renașterea naturii, cele de inițiere — pe aceea a societății. Fie că ele sînt celebrate separat, fie că nu, ele „fac prezent" trecutul mitic în scopul de a „întineri" — a regenera — lumea.

Personajul inocent al literaturii generației '60 are menirea de a întineri lumea. *Ninge la Ierusalim, Marea Roșie, Cei doi din dreptul Țebei, Carul cu fîn* reprezintă meditații asupra căilor de inițiere a personajului (desigur tînăr !). El trebuie să îndeplinească *riturile de trecere*, să intre în contact cu energiile primare. Inițierea are loc, observă cercetătorii, în zone pustii, cît mai depărtate de sat : de obicei în mijlocul unei păduri. Și în *Ninge la Ierusalim*, și în *Marea Roșie* (și, într-un fel, și în *Carul cu fîn)* eroul se rătăcește într-o „selva oscura". Accidentul și nu drumul firesc îi asigură inițierea, întoarcerea în timp. Cît de departe se întoarce în timp ? Întors de la înmormîntarea unui *fost*, eroul din *Marea Roșie* împlinește unul din riturile de trecere reînviind o lume. A cui lume ? Ce fel de lume ? Operele pe care Dumitru Radu Popescu le scrie după *Duios Anastasia trecea* acordă spațiu central ritualurilor de inițiere, de trecere. Cum ne întoarcem în Lumea Începuturilor, cum ne îmbogățim cu energiile-i primare ? În *Cei doi din dreptul Țebei*, cel ce oficiază e Gălățioan-bătrînul, ne-

Scanned with OKEN Scanner

bunul satului. În absența Preoților — în absența celor ce cunosc riturile — personajele tinere își inventează, ele însele, „rituri de trecere". *Podul de gheață* ar putea fi, în acest sens, un roman despre absența celor ce cunosc căile.

Mircea Eliade observa că prin inițiere „novicii obțin accesul la știința tradițională" și că „ei sînt îndelung... pregătiți de tutori : ei asistă la ceremonii secrete, suportă o serie de încercări și acestea sînt mai ales acelea care constituie experiența inițierii : întîlnirea cu sacrul. Majoritatea încercărilor inițiatice implică... o moarte rituală urmată de o nouă înviere sau de o nouă naștere... Moartea inițiatică înseamnă întotdeauna sfîrșitul copilăriei, al ignoranței și al condiției profane". *(Mircea Eliade, Initiations, rites, sociétés secrètes,* N.R.F., Gallimard, 1959, p. 15).

O bună parte a literaturii deceniului al șaselea propusese deja un fel de scenarii inițiatice. Pînă ajunge la înțelegerea „justă", personajul trebuie, asemenea lui Harap Alb, să treacă printr-o seamă de încercări. Abandonarea „vechii lumi" are loc abia după ce eroul își demonstrase, prin gesturi simbolice, aderența la ea.

Duios Anastasia trecea e nuvela inițierii imposibile. Emil e incapabil de maturizare, e nevolnic, cei mari au uitat și „încercările" și sensul lor. Nimic nu se poate naște fiindcă nimeni nu e gata să moară. Viața spirituală e anihilată, totul e spectacol. Iar cel ce iese în fața cortinei pentru a prezida spectacolul e, aici, însuși Scriitorul : *Doamnelor și Domnilor, va rosti el, Doamnelor și Domnilor...*

Leul albastru și *Duios Anastasia trecea, Mistreții erau blînzi* și *Animale bolnave, F, Noaptea inocenților, Nebunul și floarea, Acești îngeri triști* și *Scarabeul sacru* nu sînt doar „importante opere de tinerețe" ale unor autori ce se întîmplă să fie încă tineri. Ele poartă înscrise în ele și amintirile deceniului care a trecut. Opere reflexive, încearcă a medita într-o etapă post-dogmatică, asupra dogmei și asupra ereziei, asupra adevăratului drum în cunoaștere, asupra adevărului și a minciunii. Încearcă a descoperi un limbaj care, păstrînd neștirbite

Scanned with OKEN Scanner

drepturile scriitorului de a vorbi, să-i asigure „imunitatea".

Ei încearcă a reface legătura cu o lume ignorată sau falsificată în trecutul deceniu. Străduindu-se a recupera nu numai tipologii ci și tradiții, ei redescoperă o umanitate în care obiceiuri precreștine asigură libertatea gîndului și demnitatea neștirbită a înfăptuirii ; ei redescoperă miturile care să-i asigure ființei umane deplinătatea. Personaj simpatic devine ereticul — cel care cultivă o erezie perpetuă, precum Che Andrei. Fenomenul e mai larg și definește nu numai deceniul șase al literaturii române. El reprezintă un moment de afirmare solidară a literaturilor est-europene, care își regăsesc, pe acest plan, o solidaritate impusă nu doar de prezentul imediat (și de el !), ci și de tradiții comune.

Literaturile iugoslave, cehoslovace, poloneze, bulgare, maghiare, sovietice de astăzi sînt într-un dialog continuu cu literatura română, așa că ne putem explica mai bine *prin comparație* cu aceste literaturi. E momentul unor reconsiderări ale necesităților imediate ale „comparatismului românesc".

Ce se întîmplă, *în acest sens*, în aceste literaturi, în deceniul al șaptelea ? În 1960, Kawalerowicz actualizează, prin filmul *Maica Ioana a îngerilor*, nuvela cu același titlu a lui Iwaszkiewicz. Succesul extraordinar al filmului creează un „nou timp" nuvelei. Romanul *Dervișul și moartea*, de Meșa Selimovici, devine fulgerător celebru. Tot în 1966 apare *Excomunicatorul* lui Déry Tibor, evocare parodică a victoriei împotriva unei erezii și a unei credințe. În 1970, apare *Antihrist* de Emilian Stanev, carte asupra căreia scriitorul bulgar meditase ani în șir.

Aceste cărți-reper ne conduc către afirmația că niciodată scriitorul din estul Europei nu fusese preocupat mai mult de căile dogmei și ale ereziei, de integritatea ființei și a adevărurilor sale ca în această perioadă. Literatura recucerește omul, dar nu ca ființă parțială, nu ca posibilitate îndepărtată, nu ca utopie, ci ca *ființă reală* ; literatura revine la om, dar nu la omul care se supune plecat directivei, ci la omul care gîndește liber ; care are umilința, dar mai ales orgoliul de a-și transcrie

Scanned with OKEN Scanner

experiența sa intimă, experiență a credinței, în jurnale „pentru uzul celor care trebuie să ia aminte".

Eroul central al cărților mai sus numite este om al ritualurilor ; e om care cunoaște dreapta credință, fiind abătut de la ea de o seamă de întîmplări semnificative pentru timpul în care trăiește. Sau, ca în cazul romanului lui Déry, rămîne inflexibil, în numele unei vocații ale cărei înfăptuiri transgresează nu o dată absurdul. Se înfruntă, mereu, în aceste romane, Natura umană cu Legea.

Experiența deceniului al șaselea a fost, pentru unii dintre acești scriitori, tulburătoare. Dramatică. Ei, scriitori, preoți ai unui cult sacru — oare nu această imagine despre literatură apărea constant în presa deceniului al șaselea ? — greșiseră ? înșelaseră ?

Eroii din *Dervișul și moartea*, *Excomunicatorul*, *Maica Ioana a îngerilor*, *Antihrist* (într-o măsură) sînt preoți — slujitori ai unei credințe — într-o epocă în care trebuiau să înfăptuiască Legea. Către ce îi conduce, pe acești mari scriitori, experiența deceniului prin care au trecut ? Aceste *cărți de înțelepciune* se rostesc asupra celor ce au fost într-un limbaj de o exemplară concentrație : „Este lesne ca prin filosofie să capeți dreptul de a jupui pielea omului, ca prin amenințarea cu moartea, acesta să capete adevărul tău. (...). Care zeu nu este crud și — nu-i așa ? — nu pentru noi și în numele nostru junghiem pe semenii noștri ? Dar ce ar fi dacă morții ne-ar judeca faptele ?" Sînt gîndurile unui om eliberat, Tecfil-Enciu din romanul lui Stanev, după cum documentele libertății interioare sînt meditațiile dervișului : „Dacă ce spun va părea cuiva ciudat, sau chiar de necrezut, aș putea adăuga doar atît, că uneori adevărurile sînt foarte ciudate, iar noi căutăm să ne încredințăm că nici nu există, căci ne rușinăm de ele, ca de niște copii leproși, cu toate că ele nu sînt, din pricina asta, nici mai puțin vii, nici mai puțin adevărate. De obicei înfrumusețăm gîndul nostru și ascundem viperele care se tîrăsc în noi. Oare într-adevăr nu există dacă le ascundem ? Eu nu înfrumusețez nimic și nu ascund nimic, vorbesc ca în fața lui Dumnezeu.". Fascinanta experiență a rostirii adevărului — a căutării și a rostirii sale

Scanned with OKEN Scanner

— iată întîia trăsătură care dă individualitate literaturii est-europene a deceniului al șaptelea.

Duios Anastasia trecea, nuvelă apărută în acest an al capodoperelor, 1966, este o nuvelă despre toleranță. Un sat vrea să respecte „dogma", o femeie — o eretică — vrea să urmeze Legea pămîntului. Ea ar provoca „răul". Deceniul trecut cultivase credința într-o apropiată perfecțiune a omului („Mult pîn-atunci..." al lui Labiș putea părea o îndrăzneală „provocatoare"). Deceniul al șaptelea recunoaște existența răului, ba, mai mult, dă drept la cuvînt „Diavolului". Eroii conviețuiesc cu el, se rostesc prin el. Teofil-Enciu, Maica Ioana și, într-o măsură, Dervișul vorbesc și în numele lui. Cred în eficiența lui. Ambrosius nu mai știe, în final, dacă opera sa nu fusese guvernată de Anticrist.

Într-o seamă de opere definitorii ale „generației '60" *(Duios Anastasia trecea, Matca)* eroul central nu e Preotul, e Învățătorul. „Generația '60" n-a absolvit „ora de religie" pe care o absolviseră mai vîrstnicii lor. Pentru ei accesul într-o lume a începuturilor are loc prin intermediul miturilor. Pentru ei, oameni ai satului, exigențele Legii sînt îmblînzite de orizontul lumii rurale. Nu religia, ci miturile ei, nu legislatorul inflexibil, ci Tatăl mitologic dau personalitate acestei literaturi. În *Mistreții erau blînzi* și *Duios Anastasia trecea*, în nuvelele lui Fănuș Neagu și în povestirile lui Sorin Titel (cele din *Noaptea inocenților)*, ale lui Vasile Rebreanu *(Țiganca albă)* miturile biblice asediază, din toate părțile, viața personajelor. Mai fiecare erou traversează Crucificarea, Nașterea, Potopul. La sfîrșitul deceniului descoperim romane care parafrazează, de la un capăt la altul, istoriile sacre : *Epistole* și *Cartea fiilor* de Mircea Ciobanu, *Nebunul și floarea* de Romulus Guga, *Scarabeul sacru* de Aurel Dragoș Munteanu se afirmă în cadrul unei serii în care capătă greutate romanul alegoric și inițiatic. Moise, personaj-cheie al ciclului *F*, prelungește, în fiecare din demersurile sale, lecția „dublei înfăptuiri" pe care i-o lăsase deceniul trecut, dar și spectacolul țărănesc al unei lumi ce știa să viclenească istoriile sacre. Legislator inflexibil, ca și unii dintre eroii citați mai sus, el coboară

nu alături de aceştia, ci alături de Che Andrei, Vica etc. înspre o lume a începuturilor. Lumea străveche din care vin autorii generaţiei '60 vorbeşte, prin sine, despre toleranţă.

Scriitorii generaţiei '60 nu au trăit experienţe sfîşietoare. Le-au trăit, însă, nu o dată, cei de lîngă ei. Experienţele scriitorilor generaţiei '60 sînt ale familiei, ale şcolii, ale inocenţei afirmate într-un orizont privilegiat. Ei au recuperat peste noapte vîrste şi experienţe. *A fi scriitor* le dădea o identitate, o certitudine. Locul lor în lume era decis de această apartenenţă. Ei nu au, prin urmare, experienţa intimă a Răului. Au doar complexul lui.

Romanele lui Meşa Selimovici, Emilian Stanev, Déry Tibor aparţin unor scriitori care au avut timp să trăiască, să observe, să reflecteze. Maturi în anii celui de al doilea război mondial, erau scriitori de notorietate în deceniul al şaselea. Romanele lor transcriu o experienţă intimă. (O comparaţie cu literatura lui Laurenţiu Fulga, de pildă, ar fi elocventă.) Sînt, într-un fel, mărturiile scriitorului despre un timp al dogmei şi al ereziei.

Generaţia '60 e, în anii afirmării ei, plină de vitalitate. Finalurile eroilor ei sînt doar argumente pentru ritualuri de trecere. Eroii ei nu au conştiinţa ereziei şi nici complexul ei fiindcă sînt ocrotiţi de o lume care, prin definiţie, refuză dogma : lumea satului. Care îşi permite să refacă, în fiecare moment, relaţia cu Începuturile.

Considerînd că filmul dă viaţă şi semnificaţii noi unor întrebări ale literaturii, să ne oprim asupra lui *Rubliov* ; filmul lui Tarkovski *(anul apariţiei : 1966)* ar explica mai bine relaţia Creator, creaţie, erezie. Teofil-Enciu, Dervişul oglindeau, prin experienţa lor, imaginea unei lumi sfîşiate de dogmă. Nimic altceva decît confesiune : eroii se află în faţa morţii, întîmplările lor extraordinare trebuie transcrise aşa cum au fost. Într-o lume a nesincerităţii, adevărurile lor sînt „mîntuitoare". Eroul îşi cîştigă deplinătatea descoperind, fără teamă, fiinţa sa intimă. Îndoindu-se de sine, dar şi de Lege, el priveşte în urmă cu un scepticism înţelegător. În felul său, *Rubliov*

Scanned with OKEN Scanner

răspunde aceloraşi întrebări. Pentru a învinge, eroul lui Tarkovski trebuie să creadă. Între Teofan Grecul şi Rubliov, între stăpîn şi artist, între Măscărici şi Soldat există relaţii pe care le-am întîlnit şi în operele înainte citate. Există însă, la Tarkovski, în plus, şansa miracolului. Există şansa de a ieşi din acest timp al cruzimii, al dogmei : Aparatul de zbor. Există, deci, şansa purificatoare a mitului. *Totul e să crezi.*

E lecţia deceniului al şaptelea. Una dintre ele.

*
* *

A fost posibilă, în anul 1969, o amplă comparaţie între eroii din *F* şi personajele dostoievskiene : „Autorii samavolniciei şi ai crimelor Ică, Celce, Moise, stăpînii absoluţi ai satului : ei sînt „demonii", „posedaţii". La ora romanului, Ică e mort şi nu aflăm despre el, concret, decît fanatismul său demoniac... (...). Spre deosebire de Stavroghin, erou conceput cu tristeţe metafizică, ori poate chiar cu o anumită melancolie romantică, de Dostoievski, directorul e o inteligenţă pură, în sine malefică. D. R. Popescu îşi cîntă personajul pe o singură coardă. Abstract şi cinic, Moise e tîrît în universul răului de posibilităţile nelimitate ale inteligenţei sale, care îi permite să emită judecăţi morale ca cecurile fără acoperire. Demonia sa atinge absolutul atunci cînd, făptaş al crimei, nu numai că o atribuie altuia, dar — cu o dialectică impecabilă şi cu detaşare de virtuoz — analizează, explică şi judecă deopotrivă şi victima şi criminalul".

Aici se ridică o problemă care nu priveşte doar romanul lui D. R. Popescu, ci întreaga proză a deceniului şapte, atît de tulburată de influenţe, adeziuni, deziceri, afirmaţii şi contestări. Problema „dostoievskianismului" prozei din această etapă nu poate fi despărţită de încercările ei de a-şi afla calea proprie, refuzînd idilismul de pînă atunci. „Dostoievskianismul" nu reprezintă, în cele mai multe cazuri, o influenţă (el va fi foarte clar abia în proza lui Breban), ci un punct de întîlnire şi de verificare a opţiunilor prozatorului : o modalitate de refuz al conformismului. Un simptom clar a ceea ce numim „calea dostoievskiană către lumea interioară a eroului"

Scanned with OKEN Scanner

poate fi descoperit chiar în primul roman „urban“ al mentorului generației : *Risipitorii* (ed. I). În finalul cărții, Constanța (alter ego al său, declară undeva Marin Preda) îi rezumă doctorului Sîrbu *Adolescentul*, trăgînd această concluzie cu privire la prezentul lor — și la viitorul lor : este vorba de unul dintre mult comentatele momente ale romanului, disprețuit de unii, mult iubit de alții (de Berdiaeff, de pildă) : „Versilov — spune Constanța... are o viziune, treaz fiind, cînd se uită la un tablou cu Acis și Galateea, care exprimă ceva din visul de aur al omenirii. Cum o să arate omenirea după ce toți zeii și divinitățile vor fi detronați ? Ce-o să se facă omul fără ele ? Oamenii se vor apropia unii de alții, simțindu-se orfelini și or să se iubească toți într-o mare frățietate, zice acest Versilov, și, după unele amănunte, înțelegi că e vorba chiar de epoca noastră, cînd se va termina și se va construi tot ceea ce ne propunem noi să construim, și că în timpul acestei perioade de muncă încordată nu prea o să se observe lipsa divinității și a stăpînilor detronați, dar că pe urmă, zice acest erou, deodată oamenii vor descoperi singurătatea lumii și va crește în ei fraternitatea asta de orfani...“.

În edițiile următoare ale romanului, Marin Preda va renunța la acest final, părîndu-i-se, probabil, tezist ; numeroasele sale declarații, mărturisiri, răspunsuri, vor vorbi, nu o dată, despre „Noua religie“ pe care el visase să o inventeze... Textul mi se pare semnificativ pentru această epocă a literaturii din două motive : o dată, reia dintr-un unghi de vedere mai puțin obișnuit motivul „viitorului luminos“, atît de cunoscut din lozincile educative ale momentului, pe de alta, pune accentul asupra ideii, de mare importanță pentru noi, a existenței „în absența părinților“, în absența Tatălui. Eroii sînt „orfelini“, dar nu numai în proza lui Marin Preda, ci și în proza lui D. R. Popescu, Fănuș Neagu etc. : în proza unui mare număr de autori ai generației '60. În momentul ieșirii în literatură, ei sînt singuri, fără modele, fără încrederea în maeștri care, de prea multe ori, trădează, fără educatorii literari, care îi trișează. Prozatorii vor fi singuri, singurătate care va apărea amplificată de aventurile eroilor lor, fără îndoială *orfelini*, adică încer-

cînd să descopere în ei Fraternitatea aceasta caldă de orfani...

De aici și pînă la *omul din subterană* al acestor proze nu mai e decît un pas : omul care nu a „descoperit fraternitatea de orfani“ va acționa împotriva utopiei — împotriva „castelului de cleștar“ propus de Ică. Pe o anumită pagină, naratorul suferă o criză de epilepsie... fiind socotit de către oamenii satului „îndemonizat“. Sînt un om bolnav... sînt un om rău, ar putea începe, la un anumit moment, discursul naratorului din *F* — capitolul *Boul și vaca*.

Omul din subterană este, fie și pentru o clipă, mesagerul naratorului în această lume. Naratorul este bolnav, ni se spune în mai multe rînduri, femeile se pregătesc să oficieze ritul funerar. El va trece mereu în Lumea cealaltă, el va traversa, de fiecare dată, Styxul. Primul capitol din *F*, ne arată cum personajul principal încearcă a traversa Pădurea : teritoriul simbolic.

Observăm însă că fiecare călătorie către Cealaltă lume este ratată. Subteranele prezente în proză nu au nici o legătură cu lumile infernale : nici pivnițele școlii hortiviticole, nici labirinticele galerii ale minerilor din „Vînătoarea regală“, nici mormintele atît de numeroase, care, de atîtea ori, sînt „false morminte“. Acest mesager al naratorului — căutător al adevărului — se confundă — nu o dată — cu eroii demonici ai lui D. R. Popescu. Fiindcă, de fapt, demonia lor e mereu parțială, incapabilă de a redescoperi adevărurile inițiale.

În *F*, vom putea observa cu oarecare uimire că personajele „pozitive“ seamănă cu cele „negative“... Nuvelele scrise în urmă cu un deceniu optau pentru anumite simboluri ale purității, pentru anumite profesiuni „ale purității“, romanul de față, ca și întreg ciclul, vor opta pentru aceleași profesiuni, descoperindu-le maculate. În *Căruța cu mere* circul reprezenta, totuși, o lume pură, circarii, deși trișori, întruneau simpatia autorului. Odată cu ciclul *F*, scriitorul pare a căuta fața cealaltă a lumii sale de tinerețe. *Demonii* sînt tocmai acești eroi ai disponibilității absolute, ființele capabile de a înfrînge orice lege : de a trăi sub semnul carnavalului perpetuu. Pînă la *F*, ființele carnavalului puteau trăi din plin fascina-

Scanned with OKEN Scanner

ția purității, după *F* — odată cu intrarea în mașinăria acestui ciclu — a acestei serii literare — oamenii riscului nu mai pot fi salvați. A putea face orice, iată una dintre legile circului, a fascina, a lua puterile rațiunii, iată situația noilor demoni.

Observăm că starea orfelină a personajului — stare care caracterizează eroii unei bune părți a prozatorilor generației „'60" poate fi interpretată nu numai prin statutul unui timp al literaturii (prin supracompensație — o generație fără părinți literari, fără maeștri, o generație care pur și simplu a izbucnit — Edgar Papu) nu numai prin amintirile unora dintre scriitori, adolescenți în anii teribili ai războiului, ci și printr-un mod anume de a funcționa al arhetipurilor. În „Introducere în esența mitologiei", Jung scrie : „Constatînd că «tema copilului» ar fi un reziduu al propriilor noastre amintiri și furnizînd explicații similare, nu facem decît să evităm fondul problemei. Dar dacă, aducînd modificări acestei fraze, — zicem că «tema copilului ar fi imaginea corespunzătoare a unor lucruri din propria noastră copilărie pe care le-am uitat» ne apropiem deja de adevăr. Ca întotdeauna cînd e în chestiune arhetipul, de o imagine aparținînd umanității întregi și nu unui singur individ, noi formulăm această frază zilnică, poate, mai bine : tema copilului e reprezentativă sufletului preconștient colectiv". Imaginile adolescenței primesc, din acest unghi, un sens nou.

Începînd cu *Duios Anastasia trecea* devine evident faptul că scriitorul încearcă a privi lumea copilăriei sale într-un fel anume : nu sentimental și nici părtinitor, nu iubind-o și nu urînd-o : ca un om care caută adevărurile ei — adevărurile sale de scriitor. D. R. Popescu nu încearcă, de altfel, să-și convingă cititorul că, la persoana întîi, el este cel care ne vorbește. Că el ar fi Tică Dunărințu, procurorul care apare în *Boul și vaca*. Dar cititorul nu își poate reprima comparația : capitolul e citit, o bună parte din el cel puțin, cu convingerea că autorul s-a întors acasă. El este procuror dar nimeni nu pare a ține seama de calificarea sa oficială. Funcția nu contează decît foarte puțin. El trebuie să asculte cu o anume supușenie vocile numeroaselor sale rude. Întors

Scanned with OKEN Scanner

acasă, procurorul își face pur și simplu o datorie de membru al clanului : de om aparținînd unei familii. El se întoarce acasă ca să asiste la agonia Mariei — mătușa lui, apropiată rubedenie a sa. Maria mai are trei surori, pe Iuja, Urica, Ana, care la rîndul lor au familii, copii, nepoți. Am putea spune că satul întreg gravitează în jurul „mătușii Maria". Agonia prelungă a femeii are măreție, femeia are „sfințenie", ea este, ca toate marile personaje feminine ale scriitorului, pămîntul, Magna Mater. Cine este Maria dacă nu duhul locurilor și al renașterii ? *Boul și vaca* este nuvela a două agonii : agonia lui Celce — demonul satului, duhul său rău — și agonia Mariei. Primul este incapabil de a muri, el putrezește de viu, își prelungește viața în moarte ; a doua moare firesc, nu fără a-și recapitula, prin ceilalți, faptele vieții sale. Ca în toate romanele purtînd marca D. R. P., ca în toate prozele sale, și aici colcăie viața. Pădurea, balta, toate protejează Viața, adică vînzoleala ființelor monocelulare, viermuiala : întors acasă Tică Dunărințu nu se întoarce într-o lume paradisiacă. E drept că există și aici spațiu care poate prefigura Paradisul — îi spune chiar Grădina Raiului — dar el este închis între celelalte, artificial, făcut pentru a „captura". E, mai degrabă, infernul. Tică Dunărințu coboară în infern pentru a salva — ce ? Poate doar adevărul.

Primul personaj al secțiunii „Boul și vaca" e Dimie. Dimie și-a instalat sediul în vîrful plopului din curtea sa și de acolo urmărește tot ceea ce se întîmplă în sat. Nimic nu se întîmplă în afara privirii sale. Dimie vede tot și anunță ceea ce vede nu numai prin viu grai, precum paznicii de noapte ai evului mediu, ci și prin telefon : el se face folositor prin știrile sale, limbuția sa nu e cu totul inutilă. El păstrează mai întîi legătura cu oficialitățile, informează Sfatul popular de evenimentele satului. Instalat în vîrful plopului, supraveghetor al vieții publice, Dimie e Ochiul care supraveghează — care urmărește evenimentele acestei lumi. Dacă această lume a renunțat la zeii ei, de ce n-ar putea el, Dimie, să devină Ochiul veșnic treaz care, de acolo, de sus, să păstreze intactă *teama ?*

Scanned with OKEN Scanner

Dimie e primul dintre personajele triumviratului Ică—Moise—Dimie. El își prelungește, prin „instalarea la înălțime" misiunea de odinioară : cea de paznic. Am spune că boala lui Dimie e de natură simbolică, maladia lui ține de un anumit tip de inerție. Ca în Infernul lui Dante, personajele infernului din *Boul și vaca* sînt puse să ispășească erori de altădată. Dimie e unul dintre cei care le ispășește.

Faptul că e rudă, rubedenie, că face parte din aceeași familie cu naratorul nu are nici o importanță : de altfel el nu și-a cruțat rubedeniile. Odată abolită ideea de transcendență, Tatăl dispare, familia își pierde sensul : copiii, fiii, fiicele nu sînt mai mult decît instrumente. Venirea lor pe lume e întîmplătoare, lipsită de o semnificație înaltă. Dacă, așa cum am văzut în *Duios Anastasia trecea,* riturile sînt abandonate, ordinea lumii e trădată. În locul eroilor apar claunii, în locul adevărului, parodia lui.

În acest spirit al doilea erou — prima autoritate a „satului întors pe dos" — e Ică, as al spectacolului. Ca și alți îndemonizați ai literaturii lui D. R. Popescu, Ică e circar intrat în politică într-un moment de mare gravitate, făcînd din existența sa de „stăpîn al satului" un argument de spectacol. Ică demonstrează că „orice e posibil". El e Zeul, el parodiază atotputernicia. După moarte se descoperă că Ică avea ochi de sticlă, dar nu numai unul, ci doi ! Puterea lui fusese falsă, el era incapabil *să vadă,* vocea lui era a arbitrariului absolut... În această lume în care Moise, purtătorul tablelor legii, face parte din triumviratul arbitrariului, al samavolniciei, al „îndemonizării", echilibrul e ținut de necuvîntătare. Ele ar mai putea purta sensul ordinii. Atunci cînd nu sînt corupte. Fiindcă și ele pot fi corupte. Ele păstrează echilibrul, ele asigură, acestei lumi, salvarea. Ele păstrează ritmurile naturii, ele amînă — prin viață firească — tragedia, catastrofa. În lumea lui D. R. Popescu în care preferați sînt fie caii (ca simboluri ale libertății) fie cîinii (ca simboluri ale avertismentului ; *atenție,* ni se spune, aceste animale de pază pot fi co-

rupte, pervertite), *Boul și vaca* atrage atenția asupra unei domesticități conservatoare ; firește că ironic. Cu acest capitol al romanului *F...* „întoarcerea acasă“ a prozatorului devine argument principal al creației. Două cicluri românești (le vom analiza în partea a doua a lucrării noastre) își vor înălța arhitecturile sub semnul ei.

Scanned with OKEN Scanner

Fănuș Neagu

La sfîrșitul deceniului al șaselea și la începutul celui de al șaptelea, scriitorul are un rol privilegiat. Tînăra societate avea nevoie de cronicari și ei erau cronicarii, avea nevoie de martori și stimula mărturiile. Avea nevoie de cîntece mobilizatoare și cine dacă nu scriitorii să le scrie ? Noua cultură reclama investiții, dar la sfîrșitul deceniului al șaselea nimeni nu socotea aceste investiții prea mari. Pagini memorialistice vorbesc despre case de odihnă extraordinare, despre sume respectabile oferite ca ajutoare... Scriitorii vîrstnici, cei care trăiseră în „vechea orînduire", cei care traversaseră mizeria, vor lăsa pagini extaziate : nu visaseră așa ceva ! Călătorii, ajutoare, vile, dar mai ales onoruri însoțeau afirmarea importantelor personaje. Ei nu erau numai grefierii, ei erau *oamenii noi* care, înțelegînd, vor da seamă. Erau reprezentanții noii lumi, purtătorii mesajului ei.

În *Timpul n-a avut răbdare. Marin Preda*, Fănuș Neagu își amintește cum, la sfîrșitul deceniului al șaselea, se plimba împreună cu autorul Moromeților în sania regală. Stăteau tolăniți în fotoliile regale. Nu erau singurii. Erau acolo, la Sinaia, „mai mulți scriitori, cu toții răsturnați într-o fală de regi". Dinastia Hohenzollern își istovise menirea, regele fusese izgonit. El, Scriitorul, era, la sfîrșitul anilor șaizeci, Regele. E drept, un rege aspru cenzurat, educat și reeducat, instruit sau reciclat, după cum devenea cazul, dar un demn reprezentant al timpurilor noi, vrednic să-i înlocuiască pe ceilalți regi, stigmatizați de Istorie.

În acest timp al înnoirilor, regele devine una dintre metaforele preferate ale generației. Dar nu numai ale ei. Generația se năștea cu sentimentul ierarhiei și cultul maeștrilor, se ridica păstrînd respectul pentru „măiestrie". Marele Sadoveanu era un simbol, recent apăruții *Moromeți* (ne aflăm la sfîrșitul anilor cincizeci...) o carte care, redescoperind satul, dădea șansă *generației* de a vorbi nu numai despre un rege (al pămîntului), ci și despre *detronarea* lui. Despre începutul unui alt timp al satului românesc.

Deocamdată, la sfîrșitul deceniului, cînd debutează Fănuș Neagu *(Ningea în Bărăgan,* 1959) toate sînt bune și frumoase. Scriitorul se află încă sub semnul lui Sadoveanu și al lui Panait Istrati, și el brăilean de excepție. Îl interesează tinerii dezmoșteniți ai soartei, e gata să sufere alături de orfelinii întîmplători și neîntîmplători. Mai toată lumea iubește în povestirile sale de început. În imperiul inocenței, regi sînt cei care își trăiesc iubirile depline. Înfruntarea dintre vechi și nou, dintre societatea „de tristă amintire" și cea nouă are loc în zona istoriilor sentimentale, fertile pentru întreaga generație de povestitori.

Nouă în aceste povestiri „pasionale" ar fi precizia detaliilor, pulsul interior al narațiunii punînd în valoare trăsături ale unei umanități bine definite geografic. Noi sînt, în felul lor, portretele de bătrîni din aceste povestiri ale satului „nou". Dacă generația va pune, față în față, copii și bătrîni (figurație a lumii care se naște, primii, și care moare, ultimii) Fănuș Neagu va insista asupra spectacolului ultimilor. Dintr-o povestire într-alta trece Papa Leon, primul mesager al parodiei în opera de început a lui Fănuș Neagu. Primul ei claun.

Claunul, spune un dicționar de simboluri, este figurat în general printr-un rege asasinat. El simbolizează inversiunea proprietăților regale, în înzorzonările sale, în cuvintele sale, în atitudinile sale. „Majestății i se substituie caraghioslîcul, ireverența ; suveranității, absența totală a autorității ; victoriei, înfrîngerea ; loviturilor date, loviturile primite. El este, ca revers al regalității, parodia sa încarnată".

Scanned with OKEN Scanner

Literatura generației '60 (proza) va păstra viu raportul dintre rege și claun. De la D. R. Popescu la Velea, de la Bănulescu la Bălăiță, apar mereu „artiști" care interpretează cu dezinvoltură partitura regelui. Apar spectacole populare în care „înnoirea vremurilor" aduce în scenă regele în travesti. Cronicari ai unei societăți arhaice și, mai ales, ai finalului ei, prozatorii generației '60 vor da atenție ceremoniilor inițiatice care „înalță în tron", dar și parodiilor acestora. Dar nici unul dintre autorii generației nu va insista ca Fănuș Neagu asupra capacității de creație a regelui claun. Regele claun (Regele/claunul) este agentul dizolvant al spectacolului pedagogic pe care își propun să îl ofere celelalte personaje. E greu de spus dacă ei ilustrează o teză ; mai degrabă e o modalitate a prozatorului de a se sustrage posibilelor teze. După ce a reprezentat, în cîteva povestiri, lumea veche, Papa Leon și-a cîștigat dreptul unui monolog care a devenit autonom : schița *Om rău* e excepțională prin sentimentul de autenticitate pe care îl degajă. În *Drăgaica*, „om rău" este Sava Pelin care, ca alte personaje fănușiene de mai tîrziu, îl va copleși pe interlocutor cu aforismele sale pline de o înțeleaptă ipocrizie. Bătrînii sînt teribili la mînie, vitalitatea lor e încă neistovită. Ca niște „regi detronați" sînt intransigenți, dictatoriali intratabili. Și, peste o clipă, acomodabili, plini de capricii, roși de ambiții lumești : primii levantini într-un univers care se întemeiază la porțile Levantului. Din lumea rurală, unde au un loc bine determinat — lume rurală în care se afirmă eroii primelor volume ale scriitorului — regii/clauni emigrează în orașele dunărene, în barurile litoralului, în mahala. Vibrația poetică derivă și din statutul lor de ființe migratoare, instabile, dezrădăcinate. În *O sută de nopți* regele/claunul se numește Iova-falitul, e văcsuitor de ghete și vorbește astfel :

„Omagiile mele, domnule Consul..., Iova-falitul se închină în fața poeziei, regina spiritului. Da, domnule Consul, căci o rimă prețuiește cît un pahar de Murfatlar, soiul Pinot-Muscat-Riesling, zămislit pe dealul cu dispoziție sudică și nume turcesc din inima Dobrogei. Pentru capul căzut al Brâncoveanului, turcii ne-au miluit

Scanned with OKEN Scanner

cu cîteva sute de cuvinte. Dintre ele, cel mai dulce sună numele împrumutat de-un măgar în șalvari dealului spre care Iova va pleca de-a bușilea, ca Popa Metru la Mormîntul Domnului. Iubire pe vechi poeziei !". De la Iovafalitul la Ezaru, de la Alf la Che Andrei (cel mai de seamă rege/claun al literaturii fănușiene) și de aci la personajele teatrului, moraliștii lui Fănuș Neagu sînt emisarii unei lumi pe cale de dispariție, poeții unui univers în amurg.

Dar personajul care trăiește pe deplin dubla stare — de rege și de claun, care își asumă statutul de rege pentru a putea parodia în liniște, cel care este, pentru Fănuș Neagu, cel mai de seamă producător de rețete, de îndrumări, de teze, de aforisme este Che Andrei.

Pînă la Che Andrei și itineranții celei de a doua perioade a scriitorului, ar mai fi de spus cîteva cuvinte.

Primele cărți ale lui Fănuș Neagu cuprind povestiri cu eroi inocenți, toți capabili de o mare dăruire. Îi recunoaștem în prozele tuturor scriitorilor generației. Dificultățile relației sînt legate de indeciziile vîrstei, dar și de prejudecățile celor maturi, care nu înțeleg ce trebuie de înțeles. Se întîmplă ca femeia să fie cea nehotărîtă, provocînd drame datorită stilului ei oscilant. Enea Lelea, președintele cooperativei, e trădat de Gia fără mari remușcări — femeia aștepta copil de la altul ! În *Somnul de la amiază*, Maria refuză căsătoria impusă de părinți, preferîndu-l pe un Horia Munteanu, instructor. Cei tineri sînt capabili de sentimente pure, viața lor e imaculată. Cei vîrstnici trișează, cei bătrîni au „experiența vieții" care a fost : experiență care nu mai e valabilă „azi". Așa că ei vor trăi comedia păcălitorului păcălit. Ce se poate observa de la prima lectură este freamătul pasional, intensitatea sentimentelor, stilul „sicilian" de a tranșa probleme sentimentale. Atunci cînd eroul renunță de bună voie la iubită (vezi Enea Lelea), înseamnă că el este un demn reprezentant al noii societăți. Apar semnele „magice" care dau drept eroului la măreție. În lumea rurală, povestitorul abordează direct, fără menajamente, „calea către arhetip" deschisă prin practica unui obicei străbun, a unor ritualuri cu sens pierdut. Scarlet Cahul (din *Fîntîna)* descoperă „fîntîni"

Scanned with OKEN Scanner

datorită unei înzestrări speciale. A unei voințe „a adîncului". Scriitorul transcrie o poveste de iubire a fîntînarului, în stil oarecum sadovenian. În stil folcloric, dar nu numai, scriitorul va inventa ritualurile unei lumi capabile să trăiască vibrația poetică ; să existe în numele poeziei. Fascinația sadoveniană orientează scriitorul către eroi romantici. Ca și pentru Labiș, pentru Fănuș Neagu Cosma Răcoare poate fi un arhetip.

Povestirile primelor volume ale lui Fănuș Neagu au acces la esențe. *Fîntîna, Puntea, Cocoșul* sînt nu doar simboluri străvechi, sînt elemente ale unei arhetipologii a estului european. Ele vor apărea cu o intensitate mai mare sau mai mică, în povestirile tuturor eroilor momentului literar '60. Îi legitimează. Vocația ascensională a generației este reprezentată strălucit la Fănuș Neagu, descoperitor perpetuu de „teme", creator în numele unor subiecte bine precizate. Al unor conflicte care pornesc din adînc.

În fond, așa cum *Fîntîna* și *Puntea* caracterizează estul european (am arătat, în capitolul consacrat lui Dumitru Radu Popescu, cîteva dintre motive), tot așa *Cocoșul* poate fi considerat caracteristic zonei. Brâncuși revenise asupra lui, într-una dintre sculpturile (dintre seriile) menite a celebra elanul vitalist, capacitatea de înălțare, dinamismul speciei ; de a elogia viața în formele ei pure. Transcrierea unor obiceiuri nu face decît să abordeze drumuri verificate către constelațiile simbolice. *Cocoșul roșu zboară spre cer*, de Miodrag Bulatovici, prima carte de succes a unui mare scriitor iugoslav, explora aceleași zone ale substratului, se adresa acelorași lumi „vechi" capabile de a trăi totul la o intensitate unică. Un capitol special ar merita acest simbol în cadrul culturilor Americii Latine. Explozia literaturilor latinoamericane, datorate explorării fondului magico-mitic vechi, ne obligă la o paralelă între literaturile est europene ale deceniului șapte și operele unor Gárcia Márquez, Llosa, Scorza etc. Vom descoperi asemănări tulburătoare, toate provenind din asumarea acelorași întrebări. D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Bănulescu, nu sînt influențați de autorii sudamericani, ci îi întîlnesc pe același traseu al reabilitării primordialului.

Scanned with OKEN Scanner

Naşterea îl preocupă în primele sale povestiri pe Fănuş Neagu, aşa cum îl preocupă instaurarea unor noi relaţii în lumea sa nouă. Căci noua generaţie scrie despre o lume care *se naşte*. Ne aflăm la începuturile unui timp nou, iar eroii acestui timp nou sînt, desigur, tinerii. O lume inocentă.

În capitolul anterior, citam o frază a lui Edgar Papu, privitoare la generaţia '60 : „Ei n-au avut maeştri, n-au avut cărţi şi au izbucnit". Revelaţia „absenţelor" le-a sporit credinţa în arta lor. Ei devin mari profesionişti printr-o extraordinară capacitate de a crede nu în posibilii lor maeştri, ci în vocaţia lor ieşită din comun. Ei cred în destinul lor de scriitori cu un anume fanatism, cu încrîncenare, cu disperată uitare de sine. Atenţia pe care Fănuş Neagu o acordă stilului artist de a exista al eroilor săi, înzestraţi cu o capacitate fascinantă de a produce în sensul gratuităţii, de a instaura, în locurile afirmaţiilor grave, ceremoniile feerice ale sărbătorii, îl dovedesc un adevărat fiu al acestui timp al literelor române.

Ca toţi fiii acestui timp al literelor, Fănuş Neagu visează şi el să scrie o cronică a locurilor. Drepturile sale de artist sînt direct proporţionale cu datoriile : iar datoriile, spun toate directivele anilor '50, sînt acelea de a reda, cu fidelitate, viaţa celor ce... *Ningea în Bărăgan*, povestirea ce va deschide primul volum al lui Fănuş Neagu, trebuia să fie şi o cronică. Vastă cronică trebuia să fie *Îngerul a strigat*. În felul lui, scriitorul e regele timpului său imaginar, sfînt protector al obîrşiei locului. Primul roman al lui Fănuş Neagu trebuia să fie imaginea *locului*, dar şi a sfîrşitului unei lumi. Pe cît se poate, şi a naşterii lumii noi. O mare transparenţă are povestirea, cine vrea să citească prin grila ei operele ce vor urma o poate face.

Întîmplările relatate în *Ningea în Bărăgan* se petrec în 1949 ; un timp în care lumea cea veche se desparte de cea nouă. Lucrat în detaliu, textul ar vrea să arate cum învinge noua lume. Dar cu subtilitate, căci avem înainte opera unui artist. Modelul unei lumi este, aşa cum arătaseră cîteva dintre capodoperele deceniului, *familia* ; Familiile complicate *(Morometii, Gavrila Ursului*

Scanned with OKEN Scanner

etc.) puteau vorbi elocvent despre destrămarea vechilor relații. Sfîrșitul satului tradițional este înscris în alcătuirea ei.

Familia Căpălău este dominată, întîi, de tatăl despotic. Bătrînul Căpălău, bătrînul Moromete, ca și Gavrilă al Ursului sînt eroii vechii lumi, despoții ei sau, într-un limbaj pe care am început deja să-l folosim, regii ei. Ca în basme, există doi fii, unul de spiță haiducească, Onică, și al doilea, Babalete : puțin la minte și incapabil de vitejie. Ultimului îi este sortită de Căpălău Vica, frumoasa oprimată. Vechea lume acceptă tranzacția, noua lume, mai puțin : așa că Vica se va însoți cu voinicul, evadînd din casa chiaburului tiranozaur.

Momentul conflictelor e plasat în ziua de lăsata secului, zi bine însemnată de memoria locului. De lăsata secului în Suligatu (așa se cheamă satul), „ca și în multe alte sate din Bărăgan", e obiceiul să se dea cîinii „în jujău", iar noaptea „să se aprindă focuri pe movile și flăcăii să strige *olelie*". Generația ia în stăpînire Bărăganul, prea se întîmplaseră minuni literare în acest loc. Proza lui Galan crease locurilor o anumită legendă, un fel de reclamă. Fănuș Neagu, Bănulescu, Țoiu, scriitorî învecinați nu doar prin anii aparițiilor, vor da adîncime spațiului literar. Cel care începe războiul e Fănuș Neagu. Ritualurile păgîne amintesc și de un trecut care asigură „generației orfeline" un arbore genealogic. Lumea arhaică, cu practicile ei, este cel mai clar însemn de noblețe. *Lumea nouă* se desparte de cea veche, este bine știut, așa că președintele Comitetului provizoriu va așeza următorul afiș : „A se da cîinii în jujău este un obiceî barbar care nu se mai încadrează. Cine îl ține mai departe se amendează cu lei 25 (douăzecișicinci). Banii se varsă pentru construirea căminului cultural cel nou". Precizie de computer ! Lîngă satul cel vechi apare cel nou, schițat într-o frază memorabilă. Într-un afiș atît de complet, încît îl bănuim a fi copie după natură. Eroii noștri, dovedind că transformările conștiinței nu se petrec cît ai bate din palme, vor plăti amenda și vor da mai departe cîinii în jujău (obiceiul e „barbar", dar e vechi, și, fiindcă e vechi, ține de onoarea voinicească), și vor striga, mai departe, *olelie*.

Scanned with OKEN Scanner

Cîinii vor deveni animalele predilecte ale literaturii fănușiene, adevărată emblemă a ei. Parte a unei metafore, ei vor jalona alienarea personajelor, îndepărtarea lor de adevărata matcă a Lumii. Într-o lume fără repere, cîinele va fi, pe rînd, animal fidel (ca și calul), infidel, bezmetic, parte a naturii buimace, agresive. Va fi, ca parte a „naturii", chinuit de o lume care sfidează legea. Cîinele va fi, în cărțile lui D. R. Popescu, Fănuș Neagu vocea inconștientului. A subteranei. Cîinii vînați (ca în *Frumoșii nebuni...)* vor indica dimensiunile unei aberații : actul ritual, aparținînd unei ordini a lumii (ca în *Ningea în Bărăgan)* devine un joc bezmetic. Trădează o dezordine interioară. O rea alcătuire a lumii sufletești. În *Luna ca o limbă de cîine* și *Echipa de zgomote,* agresiunea cîinilor va măsura ieșirea aberantă din interiorul unei tradiții ; a unei legi a pămîntului.

Onică și Biș inaugurează *tradiția voinicească* a literaturii fănușiene. Sadoveanu, dar și Rebreanu, sînt maeștrii ei, Marin Preda, dar și D.R.P., Velea, Bănulescu o urmează fără ostentație.

În apropierea basmului este și confruntarea dintre fratele bun și fratele privilegiat. În primul roman al lui Fănuș Neagu, un Căpălău fuge cu Tița, după ce fusese folosit ca ginere fals. Ideea „falsului soț", a „păcălitorului păcălit" nu vor fi abandonate de prozator, întotdeauna alături de cei aflați în consens cu natura și împotriva celor ce vor să falsifice adevărurile „naturale". *Îngerul a strigat* va absorbi și povestirea *Cocoșul roșu,* cu subiect extras din timpul „secetei celei mari". *Timpul secetei* îi va preocupa pe toți prozatorii generației, scriitori ai pămîntului și ai suferințelor lui, ai ciclurilor cosmice și ai *aberațiilor* de la legile supreme ale ciclicității. Vendeta (ce leagă istoriile din *Îngerul a strigat)* este leit-motivul primei etape a creației lui Fănuș Neagu. Chiriac, personajul central din *Cocoșul roșu,* ar putea fi primul nestatornic dintr-o lungă serie de eroi aparținînd nestatornicilor și nestatorniciei : „Chiriac a ajuns în Plătărăști pe de-o parte mînat de foame, pe de alta mistuit de o patimă care-l chema să-și risipească anii prin lume nestatornic". Lumea lui Panait Istrati (și) a porturilor Dunărene, omenirea migratoare de la porțile

Scanned with OKEN Scanner

Levantului care ispitise talentul atîtor scriitori munteni, de la Istrati la Zaharia Stancu, învie în toridele anotimpuri fănușiene. Nu încă toride în *Cocoșul roșu* : aci, încă ocrotite de duhul sadovenian al umiliților și obiditilor : „Omul acesta a stat mai mult pe drumuri : a dormit cu țiganii sub stele și cu hamalii prin gări, a învățat de la moți cum să cioplească lemnul, iar de la pescarii de pe mare să lege prietenie cu cineva, numai după ce trec împreună prin două furtuni, a muncit prin cătune, după cum a muncit prin orașe, însă nicăieri nu a prins rădăcini. Părinții nu și-i știe, susține că nici n-a avut, că s-a trezit singur într-o zi, dorind s-o apuce încotro o vedea cu ochii. N-a fost cine să-i spună : *Ia-o pe aici*, și a pornit de capul lui, ca o pasăre fără cuib".

Primul orfelin al lui Fănuș Neagu își regăsește corespondenți în *Cantonul părăsit*, nuvelă care ar putea fi studiată și ca document autobiografic. La persoana întîi, dă sentimentul autenticității. Cum promoția 1960 a scriitorilor români e formată din absolvenți de filologie, făcînd — unii — un stagiu inițial în diverse sate, textul îl legitimează și pe Fănuș Neagu : „În 1956, după absolvirea facultății, am fost numit profesor de limba română într-un sat din Bărăgan. Din motive lesne de înțeles, în povestirea de față n-o să dau numele adevărat al satului ; îi voi spune Lacul-dulce. Și într-o seară, către sfîrșitul lui august, m-am prezentat la post."

Autor corect într-un jurnal corect, Fănuș Neagu dă o imagine clară a problemelor „profesorului de țară". Generația filologilor-prozatori va mai da destule. Tot în *Cantonul părăsit* este plasat, pentru prima oară decis, în centrul narațiunii, un artist. Artistul (scriitorul) nu se acomodează ușor obligațiilor sale cetățenești, visează capitala, face reflexii pesimiste într-un jurnal : „Soarta mea e urzită cu fir din ghemul nenorocului. S-o ia dracu ! Plec la țară, n-am încotro, și acesta este primul mare pas spre ratare".

„Artistul" (naratorul) va fi adus pe calea cea bună de Lilica Dobrogeanu, veche cunoștință a sa. „Istoria" Lilicăi va fi și ea bine prelucrată în *Îngerul a strigat*

Ca și Ion Mohreanu *, naratorul e orfan ; amintirile sale *ilustrează*, firește, un eveniment, un moment al Istoriei : 23 August (evenimentele se petrec în seara zilei de 24 august). Iată prospectat terenul viitorului roman :

„Didina era măritată cu Grigore Mărăcine de un an și jumătate. Ea și Lilica erau fetele unuia Mihuleț care, prin 1938, s-a încurcat într-o afacere cu niște hoți de cai, a fost prins și bătut cu parul de jandarmi, pînă și-a dat sufetul. Pămîntul orfanilor a încăput pe mîna unui unchi beţiv. Acesta le-a lăsat pe fete în sapă de lemn. Didina l-a luat pe Grigore ca să scape de sărăcie. La cununie, mireasa — voinică, durdulie, pietroasă, iar mirele — vorba românului, juma' de om pe juma' de iepure șchiop. Grigore nu era mai săltat decît sabia lui Mărăcine pe care acesta o cumpărase pe vremea cînd fusese luat la armată, la călărași cu schimbul și-o ținea atîrnată, la un loc cu pușca de vînătoare, în cuiul de sub icoane. Nu-și putea stăpîni femeia și la cîteva luni de la nuntă...“.

Orfanii, secretele (Sorina), amorurile pierdute, cîntecele de mahala, reveria bahică, iată cîteva subiecte propuse de această nuvelă nefinisată, dar importantă pentru înțelegerea momentului literar 1960.

* * *

Volumul *Vară buimacă*, apărut în 1967, include povestirile celei de-a doua vîrste fănușiene : *Vară buimacă, Luna, ca o limbă de cîine, Zgomotul, Doi saci de poștă,*

---

* Trebuie să-l citățm în acest context pe Marian Popa, autor al unui studiu *(Problema tatălui, România literară*, an IX, nr. 14, joi 1 aprilie 1976, p. 4) semnificativ prin felul în care „problema“ în cauză focalizează un număr de teme „fănușiene“ : „Prin tată se organizează o lume, realitatea primește un sens prin tutelă. Ordinea socială și morală patriarhală e un exemplu de funcționare posibilă. Varietatea tensiunilor decurgînd din ea e nesfîrșită (...). Fascinația tatălui e marcată violent abia cînd acesta nu mai există. Între nonexistență și absență e o distanță destul de mare, acoperită de Ion Mohreanu prin fascinația călăului care lipsește. Lumea în care fiul îl caută e haosul unui început sau dezordinea apocaliptică a unui sfîrșit de epocă.“

Scanned with OKEN Scanner

Iarbă vînătă și *Acasă*. Toate sînt remarcabile prin forța expresivă, prin aerul lor straniu ; ultima e însă o capodoperă.

Povestirile din *Vară buimacă* înconjoară romanul *Îngerul a strigat* (apărut în 1968, dar început prin 1960) ca un zid de apărare. Sînt din epoca experimentală a prozei românești, din anii în care, părăsind satul, scriitorul căuta mai puțin momentul etic cît cel estetic. Cu excepția schiței *Acasă*, asupra căreia vom mai reveni, Fănuș Neagu scrie proze ale spectacolului sau chiar proze-spectacol. Începe să scrie celebrele sale cronici sportive (*cronici de carnaval, cronici afurisite*, cum își va intitula, în perfectă cunoștință de cauză, volumele care le adună). Acestea creează un gen, un stil, un fel de a înțelege tableta. *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* aparțin tot acestei vîrste a „sărbătorilor".

Sînt proze ale vacanțelor, inspirate din zilele de sărbătoare, sînt povestiri de festin prelung, degustat alene. Corifeii spectacolului sărbătoresc sînt actori, scriitori, pictori, sportivi, indivizi excepționali (unii) care au trăit aventuri excepționale. Aventuri ce pot fi povestite în cele o mie și una de nopți ale povestirii. Pentru ei, viața e o creație continuă ; o operă a trăirii originale, anticonformiste. Stilul lui Fănuș Neagu devine sărbătoresc : marile aglomerări de metafore, de definiții sclipitoare aparțin tonului festivalier, vacanțelor făcute pentru a excita Creatorul. Dar farmecul îl dau boscorodirea continuă, argoul subțiat și înjugat la domesticirea imprecațiilor, laudele ironice, amenințările, mîngîierile fățarnice. O defulare ar reprezenta, pentru unii, în aceste „cronici de carnaval", aventura continuă în căutarea Sărbătorii. Ca în *Călina roșie*, de V. Șușkin, scriitor cu care generația are destule puncte de contact, eroii plecați în căutarea Sărbătorii sînt incapabili să o descopere. Cheflurile devin caricaturi ale Sărbătorilor, lumea vacanțelor aglomerînd outsiderii, nu oamenii deplini ai unor timpuri ale deplinătății. Nu oameni deplini ci oameni „de serviciu", elemente de comperaj într-un timp gol. Antrenori de tenis, antrenori de călărie, producători de zgomote într-un film. În acest context, *drumul celor trei crai* care trebuiau să întîmpine noua sărbătoare a Naș-

Scanned with OKEN Scanner

terii eșuează. *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* este, din acest punct de vedere, un strălucitor eșec.

Îngerul a strigat este cartea de răscruce a lui Fănuș Neagu, cea mai ambițioasă dintre toate. Ar fi cronica unei lumi, Istoria ei, pariul său de scriitor cu șansa de a stăpîni locurile. De a domni asupra unui ținut al literaturii. Cronicarul și povestitorul, mitograful și poetul, romancierul și memorialistul intră adesea în conflict, după cum intră în conflict Fănuș Neagu cel-al-momentului-'60 cu cel al momentului 1968. Roman al tuturor contradicțiilor, *Îngerul a strigat* este opera în care putem descoperi o etică, o estetică *, dar, mai ales, putem descoperi, azi, felul în care o generație se exprimă printr-un scriitor. Personalitate publică, Fănuș Neagu merita o bătălie (*O sută de zile* a stîrnit iritări, primele proze doar mustruluială : nu erau suficient de actuale). Inițial, romanul purta titlul *Satul hoților de cai*. Începutul cărții, ca și alte pagini risipite ici-colo, ne aduc aminte că *proiectul* trebuia să devină istoria unui sat. Istoria satului vechi, bineînțeles, căci unde se puteau adăposti dezmoșteniții decît într-un sat vechi ? Ca în *Alcyon*, *diavolul alb*, hoții își au teritoriile lor, bine delimitate.

Îngerul a strigat începe ca istorie a unei strămutări. Un grup de familii pleacă în Dobrogea, împins de un administrator de moșie veros și de făgăduințe mincinoase. Pentru Che Andrei, Dobrogea este noul El Dorado, ținutul magic al tuturor șanselor. Cronicar, autorul devine etnograf, cunoscător și ghid în locuri magnifice. Strămutarea eșuează, eroii rămîn *acasă :* dezrădăcinați în propriul lor ținut. Ținut pe care prozatorul îl explorează

---

* „Arta adevărată e sugestie. Iar sugestia duce în vis. Arta nu înseamnă precizie — prostia gogonată pe care o lăsăm să se tolănească în voie pe fațada atelierelor de reparat ceasornice — arta încîntă necunoscutul din om, timpul pe care nu și-l știa al său, devenit dintr-odată timp nervos și indistinct, proiectat deopotrivă pe simțuri și pe actul gîndirii. Arta trezește și dezvoltă sentimentul acceptării miraculoase a unei existențe deasupra realității și care încorporează totuși realitatea Arta adevărată extenuează, smulge timp viu, real, și îl dă iluziei...". *(Metalul opac rănește*, în *Insomnii de mătase*. Cartea Rom., 1981, p. 186.)

Scanned with OKEN Scanner

cu maximă atenție, ca un documentarist care cunoaște bine zona pe care o cartografiază. Povestea vendetei lui Ion Mohreanu este intersectată de acest tip de lămuriri : „Prinderea și aducerea porcilor pe baltă se desfășoară conform unui amestec de datini păgîne și religioase, peste care, de-a lungul vremii, s-au suprapus obiceiuri noi, adausuri ale fanteziei și exaltării... — două trăsături ale lumii acesteia care-și macină viața în vecinătatea permanentă a apelor".

Rapsodul *lumii dunărene* oferă date clare, în numele unui explicabil și de bună calitate patriotism local : ținuturile sînt fără seamăn, rostul scriitorului este de a le nemuri. În „estetul" Fănuș Neagu se află un spirit pozitiv, un om cu simțul necesității imediate. Literatura română trebuia să ia aminte la valorile acelui ținut. Romancier din tentația de a oferi un *dosar amplu* al lumii dunărene, scriitorul va evada adeseori în lumea miracolelor pe care i le oferea irepresibilul său talent poetic. Va aglomera numeroase povești care să ilustreze calitatea unei umanități.

Migrația spre pămîntul făgăduinței, ibovnica însoțitoare, uciderea lui Mohreanu-tatăl, apariția ideii de răzbunare (care va ține unele lîngă altele „istoriile"), întîmplările din grădina regimentului trei Franța, isprăvile lui Neicu, fratele Vetinei, strigările Îngerului, Moartea Îngerului, pactul lui Nae Caramet cu diavolul, moartea lui Magaie, căsătoria și despărțirea învățătorului Fulga, toate pot fi *citite* însă altfel, adică forțîndu-le sensul. Toate îmbie către o lectură simbolică. O asemenea lectură nu ar fi lipsită de interes (și nici cercetările în această direcție nu au fost lipsite de interes). Indicațiile prozatorului au servit criticilor cu destulă generozitate, puncte de plecare într-o vreme în care critica *vrea* asemenea puncte de sprijin.

Îngerul a strigat trebuia să vestească biruința unei generații, solidare în afirmarea ei. Vocile ce au întîmpinat volumul nici n-au lăsat să se înțeleagă altceva : Nicolae Manolescu, Mihai Ungheanu, C. Stănescu, Lucian Raicu, Al. Călinescu nu au precupețit elogiile ; la rîndul lor, puneau în slujba bunei lămuriri a publicului, erudiție, bunăvoință și talent.

Scanned with OKEN Scanner

Entuziasmul cu care s-a scris despre roman răsplătea nu numai talentul unui prozator, ci și energia cu care se afirma, în jurul anului 1968, noul val al scrisului românesc. Evident că operațiunile critice emit propoziții ce sînt departe de a avea acoperire în textul romanului. Cu scepticismul ce i-a caracterizat întotdeauna demersul critic, Cornel Regman (*Tomis*, nr. 6—7/1969) va avea șansa, mai vie ca niciodată, de a selecta afirmații excesive. Mai mult, criticul va descoperi un interviu, imprudent acordat de proaspătul romancier, care arată, negru pe alb, că structura romanului e rodul unei întîmplări și mai puțin al unei îndelungate reflecții. Cele „40 de versiuni" pe care le declară scriitorul (*Revista bibliotecilor*, 3/1969), nu au fost — sugerează criticul — consecința șlefuirii unei idei, ci a unor capricii. Înlocuind iubirea și fanatismul cu îndoiala metodică (ironiile nu le mai punem la socoteală), Cornel Regman putea să afirme :

„Ani de zile (vreo șapte) am trăit cu toții în așteptarea unei cărți — îi știam și titlul : *Satul hoților de cai* —, care însă, pe măsură ce timpul trecea, amenința să entuziasmeze tot mai puțin pe iubitorii de *altceva*. Epoca pitorescului pur părea a fi trecut, și autorul însuși simțea din rafinatele discuții că „hoții" săi nu vor putea găsi înțelegere pe lîngă aprigii judecători dacă nu se vor camufla la repezeală în niște simboluri convenabile, bunăoară ale eșecului sau ratării (...). «Formula salvatoare», tertipul sincronizării a fost găsit, cartea putea să apară, sigură de a fi dat fiecăruia ce căuta".

Din interviul acordat de Fănuș Neagu *Revistei bibliotecilor*, Cornel Regman extrage fraze compromițătoare : scriitorul inventase „strigările îngerului" „cu o oră înainte de predarea manuscrisului la editură" ! Cu un asemenea document în față, criticul taie în carne vie, negînd cu voluptate nu numai structura compozițională a cărții (deficitară), nu numai *metafizica* personajelor (inexistentă), ci și validitatea universului artistic propus de prozator.

O seamă din observațiile lui Cornel Regman sînt exacte, cu amendamentul că noi, azi, la un deceniu și mai bine de la apariția cărții, putem să le privim cu înțe-

Scanned with OKEN Scanner

legere. Sincronizarea năzuită de prozator nu este nici singulară și nici condamnabilă : în teritoriul literaturii își face loc tentația experimentului, a infuziei de idei, iar semnul unificator al îngerului trebuia să *problematizeze* un roman ce avea șansa de a apărea vetust. Așa cum am arătat mai înainte, scriitorul va face loc, în declarațiile ulterioare, unor comentarii despre rolul „îngerului" : el ar avea menirea de a vesti o lume nouă. Cunoscătorii vechilor mitologii puteau merge mai departe cu presupunerile (Nicolae Balotă a și făcut-o), necunoscătorii puteau bănui subterane explozive. Scriitorul voia să *depășească* literatura evenimentului scriind *astfel* despre evenimente, polemizînd cu mai vechea literatură a evenimentului. *Conformismul* literar al lui Fănuș Neagu provine dintr-o structură profund ireverențioasă față de un anume fel de a înțelege lumea și literatura. „Adaptarea" autorului este mai puțin importantă decît pare la prima vedere, și în nici un fel divergentă, în esență, față de intențiile sale esențiale. Multe din considerațiile criticului sînt însă citabile (punctul de pornire : cronicile incriminate) ; noi, la rîndul nostru, citățm din textele regmaniene fiindcă zgîrcenia lor agresivă ne lasă posibilitatea unor confruntări mai largi cu valorile clasice. Detestînd experimentul, Cornel Regman are felul său propriu de a omagia :

„Narator modern, chinuit de ambiția de a scrie roman, Fănuș Neagu e în aceeași măsură, ba poate chiar mai mult — fără să-și dea, firește, seama — realizatorul unui tip de literatură foarte tradițională, ceva între, înțelegînd prin aceasta că talentul lui e mai ales de ordinul irepresibilei nevoi de expresie, de comunicare cu orice preț, dar nu pentru că naratorul ar avea ceva deosebit de spus, ci pentru că facultatea spunerii, servită și de o excelentă memorie anecdotică și a gesturilor, o are dezvoltată într-un chip neobișnuit". Iată cum criticul pune în evidență calitățile ieșite din comun ale prozatorului ! Firește că referințele la clasici nu au acoperire suficientă, dar ele indică un mod de abordare ce, dacă nu ar fi atît de violent pedagogic, ar fi mai aproape de laudă. Oricum, tot în zona superlativelor (just proporționate) sîntem :

Scanned with OKEN Scanner

„...după Caragiale al schițelor cu Mitică, Fănuș Neagu e cel mai mare producător al acestei spețe funciar neserioase, lume fără pondere, într-un spațiu moral fără constrîngere, extinsă de la realitatea birtului bucureștean la aceea a provinciei și chiar a satului. Mișunătoare, această specie există, ea vine dintr-o vechime fără dată, a riturilor păgîne, a indistinctului, și Nicolae Balotă a calificat foarte sugestiv drept *buimacă* conștiința de acest gen încă nedesprinsă din nebuloasă".

Despicînd cu mare răceală firele tradiției și ale noului, rigorismul lui Cornel Regman, refuză, în fond, o tradiție literară. Desigur că aceasta este lumea lui Fănuș Neagu, dar „conștiința buimacă" a personajelor lui Fănuș nu traduce o abdicare de la condiția rațională a lumii, ci un fel sui-generis de a scrie despre ea.

Articolul lui Cornel Regman reprezintă poziția unei generații mai vîrstnice, a cărei sobrietate era oarecum deranjată de vesela zbenguială a foarte popularilor nou afirmați. În numele valorilor tradiționale, al operelor geometric construite, al ideilor dezvoltate limpede, clar, contestarea unor opere, a unor superlative, a unor entuziasme, țintește afirmarea unei literaturi neoclasice, riguros disciplinate. Ori poate că tocmai *Îngerul a strigat* contrariază, în cel mai înalt grad, estetica pentru care literatura însemna construcție întru idee : edificiu sobru înălțat pe o schelărie a simetriilor depline.

Polemica nu este, așadar, de suprafață, purtată de critici aflați într-un conflict temporar ; iar observațiile lui Cornel Regman devin complementare, în multe cazuri, cu ale incriminaților critici.

*

* *

Noi nu ne îndoim că variante — multe — au existat pentru o seamă dintre paginile cărții. Uneori, paginile sună straniu, după o muzică purtată de cuvintele frazei. Numele — substantivele proprii — sînt cele ce dau tonul. Pe marii hoți de cai îi cheamă Țulea Fălcosu, Costică Gurafoii, pe cei plecați în exod, Barbu Căpălău, Alexandru Căpălău, Dumitru Căpălău, Culeață-țiganul, Șoava, Che Andrei, Ion Mohreanu, Nicolae Mohreanu, Caramet

Scanned with OKEN Scanner

Titi Șorici. În nume sînt ascunse onomatopee, interjecții, porecle, un grai dezarticulat ce insultă : emblema numelui — a cuvîntului — este pusă pe existența eroului. Boierii se cheamă Hero Lupescu sau Foti Tomescu, notarii Toto Dudescu sau Ghica Dirivici, învățătorii Eugen Fulga, Mihai Miroslav ; au nume dichisite, bine puse la punct după toate regulile onomastice. Femeile se numesc Vetina, Bocu, Ioana lu Șarpe, Tița, Bișca, Mitana, Oli, indicînd un tip de senzualitate. Doi „băieți din țigănie" se cheamă Bomfaier și Schelete. Un proprietar de cafenea se numește Bijulică Bagdad, frații *Șoroagă* au un han în centrul Brăilei, iar Mișu Atu este un măsluitor brăilean. În Plătărești, oameni cu stare sînt Pavel Berechet și Gheorghe Jinga. *

Administrația e suspectată (dar privită respectuos) de itineranții lui Fănuș Neagu. Instituție serioasă e, pentru personajele cărții, armata. O disciplină lingvistică intransigentă există printre ostași și polițiști. Pentru aceasta, cînd sînt numiți, întotdeauna numirea e precedată, reglementar, de grad și (foarte frecvent) de dom'. Așadar, în *Îngerul a strigat* fac ordine dom' plutonier Zatîc, dom' sublocotenent Eugen Buhuianu, dom' maior Leca, locțiitor de comandant la Cercu' teritorial Brăila, caporalu' Mihăilă, colonelu' Grigoriu, sau povestesc cîte ceva soldat Vasile Predescu sau maior Ionescu. Inimitabil e sunetul cazon al numelor de jandarm, ca și distincția onomasticii ofițerești. Cum prestigiul armatei este deosebit, Che Andrei se va recomanda „fost prizonier la Ierusalim" sau „fost prizonier în Anatolia". Dar mai putem bănui că personajul se recomandă așa din lipsă de vocație eroică. Sîntem în perioada demitizărilor, un asemenea personaj putea fi în ton cu moda. Dar mai putem bănui că fostul pri-

---

* Nume în *Vară buimacă :* Atigé, Maud, Ezam, Alf, Rigo, Argova, Mancataș ; în *Frumoșii nebuni ai marilor orașe :* Radu Zăvoianu, Eduard Valdara, Ramințki, Asta Dragomirescu, Maori, Tudor Fluture ; în *Echipa de zgomote* (Ed. Cartea Românească, 1971), Mușat Himniceanu, Nil ; în *Scoica de lemn :* Radu Palela, Iris David, Sergiu Famagusta. Lista se poate mult îmbogăți nu numai cu nume din nuvele, romane sau piese de teatru, ci și din cronicile fotbalistico-sportive : un glorios plăcut prozatorului e alintat cu supranume muzicale, o echipă-la ananghie, atunci cînd componenții ei poartă nume cacofonice.

Scanned with OKEN Scanner

zonier nu este decît eroul unui carnaval perpetuu. Ironiile lui Fănuș Neagu nu sînt nimicitoare, a lua în răspăr este specialitatea casei. Un autor multiubit, la loc de frunte în *Cartea cu prieteni*, e general (în rezervă) și portretul se referă mai ales la modul în care cele ostășești se revarsă în viața cea de toate zilele. Cum năzuința libertății se întîlnește cu nevoia de ordine „militară". Nici din tabletele polisportive nu lipsesc doinele de cătănie, cîntecelele de plecare la oaste, folclorul cazon și chiar amintirile unui soldat neinstruit : „ca un soldat neinstruit", scrie undeva, „îi strîng mîna caporalului Smith, mă plec în fața locotenentului Năstase..." Peste tot defilează, dezertează, ies din pămînt ostași. Se conversează despre drepturile și îndatoririle ostășești în *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* cu ocazia unui „apariții" insolite. Apariția merită a fi citată : „Înaintase pe trotuar, cu nările gîdilate de mirosul de vanilie ce răzbătea printr-o fereastră de la subsol, și scutura crengile unui tei, avînd grijă ca toată zăpada să-i cadă numai pe fața de țăran, și pistolul mitralieră, atîrnat cu țeava-n jos, părea și el o creangă-nzăpezită pe care soldatul o rupsese din pădurile iernii ca s-o pună pe fruntea casei sau s-o împletească în gardul ogrăzii...". Dacă scriem că prozatorul e absolvent de liceu militar (îl termină, spun notițele biografice, în 1948), putem presupune că unele replici („... știu gustul ciorbei din armată. Am făcut patru clase la liceul militar din Iași și-un an întreg am mîncat în genunchi, în bucătărie"), pline de farmecul limbajului cazon se sprijină pe o experiență personală. Dar nu trebuie să rămînem aici. Satul „arhaic" ține de prestigiul instituției, amintirile ostășești au prestigiu în „vechea lume" rurală. Sînt halimalele ei. Disciplina cazonă intră în contor, dar „înarmații" se plimbă prin romane ca niște feți frumoși.

Armele sînt simboluri ascensionale, eroii solari „sînt războinici aprigi" (*Durand, Structurile antropologice...*, 196—197), adăugînd : „Eroul solar încalcă bucuros ordinele, jurămintele, nu-și poate stăvili cutezanța". Generația a abandonat, la sfîrșitul deceniului al șaptelea, eroii solari, în caz că i-a ținut la mare cinste vreodată. „Eroii solari" au păstrat, în romanele ce urmează lui '65,

Scanned with OKEN Scanner

doar gesturile, doar exterioarele, doar voluptatea de a încălca normele. Personajele lui Fănuș Neagu sînt ale războaielor pierdute. Che Andrei e fost prizonier, alții sînt dezertori, alții sînt profitori ai „soldaților". Războiul se duce în altă parte, ei sînt „trișorii boierești" ai ideii. *Miles gloriosus* este cel mai de seamă militar al universului fănușian.

Ostașii care au pierdut războaiele, regele care a fost răsturnat — regele claun. Regele, regina sînt personajele unui carnaval de proporții : personajele unei mascarade. Grăjdar la ferma regală, Ion Mohreanu va avea surpriza — la sfîrșitul anului 1947 — de a descoperi că tentația furtului îi stăpînește pe toți. Pînă și administratorul regal vrea să fure ! Izgonirea regelui are drept rezultat imediat pentru Ion Mohreanu restabilirea legăturii cu Che Andrei, *întronarea* lui Che Andrei : dezlănțuirea unui chef monumental. Schimbarea ordinii presupune întronarea unui ins drag naratorului — unui rege al pămîntului.

Regalitatea presupune un număr de ceremonii. O știință a vieții și, în consecință, una a povestirii. Regină a povestirii poate fi Oli, fostă pensionară de bordel : ființă capabilă de a stîrni mari patimi, așa cum sînt atîtea dintre „reginele" eposului fănușian. Mari patimi stîrnesc infidelele romancierului, dar și regii/clauni ai săi, creatorii de iluzii, stăpînitorii poveștilor.

Nu oricine povestește în romanele lui Fănuș Neagu. Povestește cel ce știe. O aventură unică trebuie descrisă în cuvinte unice. În *Îngerul a strigat*, drept la povestire au Gheorghe Berechet, Gică Dună, Vasile Predescu, dar strălucitori sînt Nae Caramet și. bineînțeles, regele carnavalului, Che Andrei. * Prin ei putem descoperi o viziune asupra lumii dunărene. Povestitorii lui Fănuș Neagu au o extraordinară capacitate de invenție : rostirea lor e „înțeleaptă", producătoare de expresii memorabile. Există, în spusele personajelor, o scrutare a condiției umane, o privire detașată a vieții și a morții. Che

---

* Vezi, în *Revista de istorie și teorie literară*, 4/1983, excelentul studiu al lui *Mircea Muthu* privind *Imaginea înțeleptului rătăcitor în literaturile sud-est europene*.

Andrei este unul dintre filozofii cărții, un Diogene sau un Cilibi Moise :

„— Da, și toți se miră ca tîmpiții : cum a murit el, domnule ? Da eu, camarade, am o întrebare mai grea decît asta : spune-mi, Titi Șorici, lămurește-mă, ce e omu pe dinăuntru ? Asta să-mi spui, dacă poți. Că moartea, în afară de cazu cînd îți dă unu cu paru-n cap, vine numa dinăuntru. Eu, de pildă, ce am înăuntru ? Băutură, și-l mai am pe Gicu Catîru, și pe fratele vitreg Magaie, care trăiește în munți cu șapte copii. Înăuntru sînt mațele, astea nu mă interesează, mațele nu cer altceva decît să fie îndopate — știu un cizmar din Brăila, care înghite cuie de lemn, poate-o să înghită și un calapod, mațele primesc orice — da eu vreau să știu ce e acolo în întuneric, în ascunzișu care-l deosebește pe om de bou. Că omu iubește stînjeneii și bou mînîncă iarba. Fiecare om, camarade, și fiecare femeie, părerea mea, are o cutie secretă. Acolo e sufletu și moartea. Pui mereu pe fundu casetei sau între pereții ei, care-s făcuți din foiță de carne, și nu scoți, pentru că ți-e frică să dai la iveală. Eu am vrut să văd ce e înăuntru, ia să scot eu, zic, să pun pe masă, fapt cu fapt, să înșir toate porcăriile, să scuip pe ele și să torn în locul lor lapte dulce. Nu s-a putut, nu-ți dă mîna să scoți. Ființa omului e cea mai prefăcută și e un prost ăla care zice că se uită-n ochii tăi și-ți spune cu cine are de-a face. Numa copiii sînt curați, fiindcă n-au avut timp să se strice, da le vine rîndu și lor".

Sigur că existențele de picaro ale eroilor *produc* asemenea filosofeme. Dar rostirea, formulările memorabile sînt ale unui poet.

În *Îngerul a strigat* trăiește o lume a păguboșilor. Fantazarea ocupă un loc important în această lume, aflată la porțile Orientului. Halimalele, parabolele, exemplificările ne trimit la un loc anume. Un fatalism ingenuu se ridică mereu la suprafața adevărurilor, *știința vieții* conduce către asemenea constatări : „Cine e croit să fie rău, dă semne de mic. Mărunte cît lindinea, da sînt semne. Numa că eu nu le-am luat în seamă.". Citit-ul semnelor, înțelesul lor și ignorarea lor : iată măreția personajelor, iată sursa tragismului fănușian. Între ac-

ceptarea destinului și sfidarea lui — o gamă întreagă a „jocurilor", a parodierii sau a transcrierii miturilor. Între acceptarea destinului din *Acasă* și *În stepă*, capodopere ale literaturii române, pagini grave despre înțelegere, în împlinirile pe care le are de traversat mînia răzbunătoare a lui Ion Mohreanu și *jocurile* celorlalți, trăiește o lume întreagă. Își consumă jocurile.

Viața și moartea, norocul și nenorocul sînt privite prin fereastra acestui fatalism ingenuu. Eroii lui Fănuș Neagu joacă zaruri, table, biliard, așteaptă șansa, momentul favorabil, clipa minunilor. Fascinația cîștigului întregește bucuria cîștigului. În această lume, în care abundă inocenții și prosperă jocurile, se trișează enorm. Toți, sau aproape toți, trișează : unii în numele realității, alții în numele iluziilor. Există chiar și profesiunea de *trișor boieresc*. Jocurile dau nume și prenume, căci trebuie să conțină, fiecare, poezia lui. Pe ce se mizează ? Ce poate cîștiga cineva, ce se poate pierde ? Miză pot fi degetele lui Neicu Jinga. Dar miză poate fi însăși viața.

„A juca" înseamnă a fi jucat, scrie Gadamer în *Wahrheit und Methode*. Fiecare din jucătorii lui Fănuș Neagu e „jucat", devine miză. Așa că viața trebuie trișată, destinul trebuie înșelat, tras pe sfoară. Îmblînzirea legii se înscăunează Lege la porțile Levantului. *Hoții de cai* sînt hoți de viață. Vecin, în această zonă a afirmațiilor și a negațiilor, cu lumea voiculesciană, Fănuș Neagu organizează, prin păgubosii lui, o linie de rezistență împotriva potrivniciilor vremii. Hoții de cai conservă, în felul lor, norma morală, prin abaterea de la „legile jocului" : Caii sălbatici, herghelille în galop, caii liberi dau măsura autenticității lumii. Masacrul cailor alterează Lumea, punînd în pericol echilibrul ei. În *Echipa de zgomote*, oamenii imită galopul cailor, încercînd a recompune (pentru ecran !) lumea lor sublimă. *Scoica de lemn* are ca refren caii de lemn, copie nedemnă a cailor adevărați. Vitalismul lui Fănuș Neagu își descoperă aici un prilej de verificare : splendoarea cailor afirmă viața. Caii iau pulsul lumii lui Fănuș Neagu. Ca și în cazul *cîinilor*, ca și în cazul *lunii*, emblema lor e chemată a defini teritoriul artistului. Sînt însemnele blazonului său. Toți criticii au remarcat supraabundența *lunii* în opera

Scanned with OKEN Scanner

lui Fănuș Neagu. Metaforă, alegorie, semn, luna este, mai ales, o *figură* pe care scriitorul și-a ales-o pentru blazonul său. Ea e rampa de lansare a unui șir de metafore, păstrîndu-și dreptul de a transcrie o stare de spirit. De a fi, cu alte cuvinte, ea însăși.

„Soarele rămîne întotdeauna deopotrivă și egal lui însuși..., luna, dimpotrivă, este astrul care crește, descrește și dispare, un astru a cărui viață este supusă legii universale a devenirii, a nașterii și a morții. (...). Această eternă reîntoarcere la formele sale inițiale, această periodicitate fără sfîrșit, fac ca luna să fie prin excelență astrul ritmurilor vieții. Nu e, deci, uimitor că ea să controleze toate planurile cosmice guvernînd prin legea devenirii ciclice : ape, ploaie, vegetație, fertilitate. Fazele lunii i-au revelat omului timpul concret, distinct de timpul astronomic...“ scrie, în *Tratatul de istorie a religiilor*, Mircea Eliade. Simbolurile valorizate de lună sînt, în același timp, lună, continuă savantul, subliniind solidaritatea epifaniilor lunare. Acesta este *semnul* lunii fănușiene, emblema sa cea mai strălucitoare.

„Luna aceasta“, scria Marian Popa în excelenta cercetare pe care o consacră lui Fănuș Neagu, „e demonică, legată de magie, eres, halucinație, somnambulism. Oamenii trăiesc sub văpaia acestui astru. Culoarea Mohrenilor este în fond selenară : luna e simbolul morții și anticipă sfîrșitul personajelor. Aceasta e luna fantastică, a stării de buimăceală, de lipsă de precizie a realității pragmatice.“ Marian Popa atrăgea atenția prin intermediul „lecturii“ epifaniilor lunare asupra modului arhaic de a percepe lumea.

În *Îngerul a strigat*, personajele „pîndesc cu simțurile“, nu fără agresivitate. Stau, ca Ion Mohreanu, în așteptare : *toate simțurile-i ședeau la pîndă*, ne informează autorul. Cineva înjunghie cu pasiune, altcineva, înainte de a-și molesta soția infidelă, face un exercițiu pregătitor : înjunghie un miel. O adolescentă îi cere lui Ion Mohreanu să bată un mînz. Ca în povestirile lui Voiculescu, între oameni și animale există canale de comunicare. Funcționează *convenentia*.

Prozator al vitalității frenetice, Fănuș Neagu e un comentator al vieții instinctuale, al stării de animalitate.

Scanned with OKEN Scanner

A mai fost citat acest pasaj al freamătului carnal, al animalității pure :

„Și cu toate că n-o mai vedea, știa că ea merge acum ca o cățea, c-o frig coastele și-o înțeapă carnea. Apoi, brusc, o auzi icnind, ceva vîjîi prin aer și pînă să-și dea seama ce se întîmplă, un bolovan îi zdreli tîmpla. Ion gemu, dar nu înecat de durere, ci de-o bucurie ascuțită, un fel de turbare veselă care-i gata să urle, și se repezi pe urmele ei. Tița, sub salcîmul de la colțul livezii, îl aștepta, ținînd în pumni țărînă, și cînd el ajunse la doi pași i-o aruncă în ochi, și Ion, cu părul și cu fața năclăite de praf, rîzînd, o cuprinse în brațe și Tița nu se împotrivi. Se tăvăliră pe un morman de frunze moarte și gura ei dogora, și la subțioară, unde o mușcase mînzul ăla negru, mirosea a bale de cal amestecate cu iarbă, iar tot trupul ei avea ceva de cățea.“.

Se bea mereu, alcoolurile întrețin „sărbătoarea“, „visul“. Eroii ard sub semnul lui Dionisos. Luna este astrul acestei lumi a bucuriilor păgîne ; oamenii se trec sub semnul ei. Luna trebuie pusă în relație cu apele, cu *locurile* literaturii lui Fănuș Neagu, dar și cu stihialul acvatic, cu neantul acvativ (vezi *Bachelard, Apa și visele).* Lumea lui Fănuș Neagu se naște și moare la marginea apelor, tulburătoarele iubiri (și interzisele iubiri, și iubirile fără-de-frîu) întîmplîndu-se în haosul vegetal al bălții :

În această lume bîntuită de stihii, esențial trăind în afara ordinii, obiectele vechi, dezacordate, subliniază calitatea personajelor. Locul lor în lume. Cei frumoși *trăiesc,* natura s-a împlinit prin ei, ceilalți, din care viața se retrage, alcătuiesc un spectacol întristător. Un spectacol grotesc.

Între Naștere și Moarte, lumea lui Fănuș Neagu descoperă, ca și Bănulescu, dar și ca D. R. Popescu, elementele unei religii păgîne. Dar Nașterea, ca și Moartea, nu au loc în afara unor mituri cunoscute.

Vorbind despre inaderența la tragic a lumii lui Fănuș Neagu (a personajelor din *Îngerul a strigat),* Nicolae Balotă arată că s-ar putea vorbi aici despre un „vid al conștiinței etice“, sau chiar de o „conștiință buimacă“ :

Scanned with OKEN Scanner

„Conștiința buimacă nu cunoaște anxietatea, adevărata anxietate. Ea este, însă, posedată într-un alt sens de conștiința nefericită, de *nihil*. Năuci, exasperați ori violenți, eroii lui Fănuș Neagu par să trăiască într-un permanent anotimp al buimăcelii. Conștiința buimacă nu implică însă pasivitatea. Abulia orientală, lenea de a se urni, melancolia făpturilor care se simt în gol, nimic din acestea în fauna brăileană de ființe ce se agită cu frenezie. Fănuș Neagu este un poet al stărilor orgiastice. El nu face psihologie, nici a individului, nici a maselor. Cînd mulțimile se adună, ori măcar oameni răzleți se abat împreună (și oamenii săi sînt rareori singuri), ei se lasă cuprinși de un fel de *dibbuk*.“.

Importante observații, nu mereu exacte, dar valabile pentru cărțile ce vor apărea după *Îngerul a strigat*. Îndeosebi pentru *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*. Observații importante, însă nu suficiente pentru a înțelege carnavalul fănușian, care nu se reduce la stările orgiastice și nici la *dibbuk*. Capacitatea sa de cuprindere e mai largă : ea derivă dintr-un fel de a înțelege rostul scrisului. Al creației. A felului de a-și asuma însăși creația.

Am văzut că, la sfîrșitul deceniului al șaselea și la începutul celui de al șaptelea, literatura ieșea din epoca diverselor constrîngeri. Scriitorul poate să-și țină spectacolul. E epoca „originalilor“. Podoabele vin de la sine, ca marcă a excelenței stilistice. Scrisul luxos urmează unei perioade de sărăcie stilistică.

Scrisul baroc al lui Fănuș Neagu presupune și propune un tip de existență. Realismul magic, stilul aluziv, frenezia trăirilor țin de strălucirile baroce ale operei. Barocul, scrie Edgar Papu completînd o definiție a lui Unamuno și Ciorănescu, este *expresia unei leziuni* vitale. Ea este exorcizată prin splendoare. „De aici pompa de ceremonial, de spectacol sau de teatru a barocului...“. Barocul e o structură defensivă, și va trebui să recitim *Acasă* și *În stepă*, capodoperele autorului, pentru a vedea cum obsesiile Nașterii capătă, în literatura lui Fănuș Neagu, conținut tragic.

În primul rînd, trebuie să revenim asupra schiței *Acasă*. Bătrîna se întoarce acasă (părăsise casa „în '49“ — cititorul bănuie de ce) ca să moară. Vom ști abia în

Scanned with OKEN Scanner

ultima pagină de ce bătrîna se întoarce acasă. Personajele își amintesc mereu de „Ajunul Crăciunului", un Eremia începe să cînte un colind. *Colindă* aproape toate personajele importante ale lui Fănuș Neagu ; fragmente de colind apar peste tot. Dacă luna e astrul dominant al literaturii fănușiene, *ajunul* e timpul purificator. Baia de timp. Colindele definesc acest timp al purităților strălucitoare. Totul e încărcat, *baroc*. În jurul bătrînei se aglomerează un șir de istorii vorbind despre un timp : *timpul acela, iată, e aproape*. Timpul acela, dar pe parcursul narațiunii sîntem adăpostiți într-un timp tulburător de concret : *Sosiseră cu trenul la 10,28*, este propoziția care inaugurează povestirea. Timpul presează personajele, le întoarce mereu în urmă, într-o vreme în care condiția lor era alta. *Acum patru zile eram încă soldat*, se gîndește Fiul. Soldat, deci aflat în zona de interes maxim al naratorului. Era *miles gloriosus*. Era trompet. Figura tînărului intră de asemenea în teritoriul de maxim interes — de maximă intensitate a eposului fănușian : „Avea un cap frumos, de lup tînăr, frumos dar nu și puternic, puțin prea fraged în frumusețea lui sălbatică — locotenentul Alexandrescu, el sau altcineva din preajma lui, spusese că *după ce îl privești o clipă* (s.n.) primul gînd care îți vine în minte e că poți să-l spargi

---

„Am văzut că o trăire dezbinată înseamnă o leziune a conștiinței, o invaliditate a ei. Or, cel afectat, fie individ, fie așezămînt mare, istoric, — aproape totdeauna conștiința celui dintîi amintit se integrează exponențial în conștiința celui de al doilea — se recunoaște adesea descoperit în existența sa. El se vede stăpînit de obsesia lipsei de rezistență față în față unei forțe mai robuste din afară, care profitînd de slăbiciunea sa, l-ar putea oricînd ataca pentru a face dintr-însul o pradă ușoară. Această temă este, dealtfel, perfect justificată... Și-atunci strălucirea barocă își amplifică rostul, învestindu-se cu o nouă funcțiune... Este funcțiunea cathartică sau poate numai de anesteziant euforic la o rană a conștiinței.". În acest sens trebuie să corijăm afirmațiile lui N. Balotă privitor la *conștiința buimacă*. Dar să continuăm : „A doua... este funcțiunea perdelei de ceață artificială — în speță de lumină orbitoare — destinată să deruteze și să întîrzie ținta inamicului." (Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, I, Biblioteca pentru toți, Ed. Minerva, 1967. București, p. 39—40. Întreaga generație '60 va fi „examinată" de *ideea barocă*.

Scanned with OKEN Scanner

ușor cu pumnul... ca să vezi sîngele țîșnind prin părul încîlcit și revărsîndu-se curat pe botul ăla ca de puiandru de lup ieșit să adulmece buruienile de pe buza unei rîpe...". E un animal pur, vitalitatea lui a rămas intactă după încercările prin care a trecut. Condiția de victimă se citește pe fața lui. Va fi sacrificat sau cel puțin va suporta loviturile fostului vecin. Ca și condamnatul din *În stepă*, va accepta supus totul. Bătrîna va vorbi rar, doctorul i-a interzis să vorbească. Va rosti *ta, ta, ta, tam, ta, tam* la anumite intervale. E *marșul morților*, l-a învățat de la fostul trompet. Frazele bătrînei trebuie totuși citate, fiindcă sînt esențiale pentru înțelegerea umanității pe care ea o reprezintă : „Noi am plecat de aici fiindcă aveam ceva avere și acum nu mai sîntem nicăieri. Sîntem departe, maică... sîntem între străini și între străini nu ești nicăieri.". Îi adăpostește, un răstimp, femeia șefului de gară : se leagă o idilă, bineînțeles fără urmări. Totul se petrece contracronometru : nu e timp. De la gară, cuplul va fi purtat pînă aproape de fosta locuință de Geană Aurel, zis Șontorogul. Insul nu-i chiar canalie, e unul dintre mărunții farsori fănușieni. Generația '60 i-a cultivat îndelung. Omul s-a accidentat întîmplător și se declară erou. Nemții, zice el, l-au schilodit. Cei doi au fost prieteni. „Auzi, Eremia, spuse Șontorogul, astă-iarnă mi-a fost dor de tine. În Ajunul Crăciunului am tăiat un salcîm, să fiarbă mama sarmalele și m-am gîndit la noi doi cum mergeam cu colindul...". Timpul, tulburător de concret, devine *timp mitic*, colinda cîntată de Eremia învie amintirea Sărbătorilor copilăriei ; *a timpului Nașterii*. „Suprarealitatea" pe care o teoretizează prozatorul („care cuprinde realitatea") este întoarcerea la origini, într-o lume de strălucitoare puritate. Întoarcerea acasă înseamnă *întoarcerea la origini* ; satul poate adăposti lumea sacră a începuturilor. Act purificator, reîntoarcerea în timpul sărbătorilor se petrece simultan cu întoarcerea bătrînei acasă. Evocarea vremii „de odinioară" aparține unui mare artist. „...bunica Gherghina (așa o cheamă pe cea care se întoarce să moară *acasă* — n.n.) rămasă văduvă la patruzeci de ani, privește spicele împletite în jurul icoanelor, sub care pîlpîie o candelă veche, și se gîndește la morții pentru

care va da mîine de pomană o plapumă în care a băgat lîna adunată de pe patru oi. E liniște. (...). În noaptea asta se naște pruncul Iisus, trei magi merg prin vifor să i se închine, ducînd în căptușeala hainelor ramuri verzi, deasupra lor luminîndu-le calea, umblă o cruce aprinsă care s-a smuls singură de pe turla bisericii din Brăila...". Sărbătorile Nașterii sînt cele mai de seamă din toată opera lui Fănuș Neagu. Cei trei magi — cei trei Crai vor fi eroi preferați ai săi, înviind mereu, într-o lume în care miracolul Nașterii nu se mai produce. Imaginea e mereu barocă, iernile vor veni ca un simbol al purificărilor. E anotimpul sărbătoresc. În *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, cei trei magi vor rata sărbătoarea, însă imaginea regală a iernilor va triumfa. *Poemele iernii*, de Cornel Ramințki, recitate de Asta Dragomirescu, vor încheia, magnific, romanul : „Ninge cu patima iernilor de demult. Ca o poruncă de a ne simți fericiți.".

„Porunca de a ne simți fericiți" este porunca sărbătorii. A sărbătorii recuperate.

Șontorogul este, în *Acasă*, Caron. Drumul din timpul provizoriu în *celălalt timp* e sinuos, trecînd mereu prin întortocherile amintirilor. Fiecare din personajele din *Acasă* poartă toată încărcătura sentimentală și de sens a celorlalte personaje. Cei întorși acasă pătrund într-o lume pe care prozatorul o privește cu detașare. Poate să facă haz de ea. Eroul este tot *Timpul*. „Bătrîna își aranjă șalul, apăsă clanța și intrară în prima încăpere din stînga. Era camera din austru, *aici locuise ea totdeauna*. (s.n.) Sus, pe perete, un trofeu de vînătoare *ciuruit de vreme*, iar sub el, la masa acoperită cu o mușama în pătrățele, Eremia îl văzu pe vecinul lor, care scria într-un registru, muind creionul chimic în gură.". Pe primul plan, în *Acasă*, sînt *figurile intimității*. Întorșii recunosc locul care este al lor. Funcționarul Odangiu vrea să-i izgonească, dar bătrîna refuză :

— *Nu, zise bătrîna, nu mai e timp.*

Toate sînt așezate, spuneam, sub semnul urgenței. *Nu mai e timp*, ar fi cuvintele-cheie. Nu mai e timp ca intrușii să plece. Legile noi nu mai pot fi aplicate, dispozițiile oficialității devin inutile. Bătrîna s-a întors acasă și va muri în odaia „în care a născut nouă copii".

Scanned with OKEN Scanner

E legată de acel loc prin întîmplări esențiale. „Ce-mi pasă mie de poveștile voastre", întreabă primarul Odangiu, om al vremurilor „noi". *Poveștile* sînt însăși viața lor. Și dacă bătrîna spune că *nu mai e timp*, nu e cazul să înțelegem această propoziție în adîncul ei : timpul lumii ei s-a încheiat, viața satului visat de Eremia, cu colinzile și cu sărbătorile lui e terminată ? Povestirea descrie un sfîrșit de lume, un final de epocă, așa cum, în fond, se întîmpla și în *Îngerul a strigat*. O povestire perfect închisă (cu tot epilogul, *Îngerul a strigat* părea neterminat) în care inserturile ne trimit la „jocurile" fănușiene dintotdeauna. Marea transparență a scriitorului face posibil un număr mare de lecturi, toate începînd de la semnele Nașterii. Între Naștere și Moarte, între început și final, un ciclu își mărturisește reperele devenirii sale.

Dacă *Acasă* ar încheia *Îngerul a strigat*, povestirile din *Pierdut în Balcania* (1982) ar privi detașat aceeași lume. Scriitorul nu ezită să-și numească acum ținutul în care domnește ; pe care proza sa l-a cucerit. *Udma*, povestirea care deschide cartea, ar rescrie istoriile cu îndrăgostiți, cu „nunți" ale primei cărți. Paradisul e jefuit, nunțile au loc silnic, dar parcă mîrșăvia este tratată cu detașare. Mireasa fusese violată de trei, unul dintre cei trei e ales de soț, ceilalți plătesc. Tranzacție perfectă, făcută cu sînge rece. Nimeni nu suferă, „nunta" trebuie să meargă înainte chiar atunci cînd femeia va renunța la „primul soț", schimbînd alegerea. Aleatoricul se află la mare cinste în *Pierdut în Balcania*. Dacă în celelalte cărți jocurile aveau o regulă, o logică, în ultimul volum, întîmplarea, bunul plac domină. *Balcania* lui Fănuș Neagu este teritoriul tuturor posibilităților, locul unde nimic nu e imposibil.

Timpul preferat al povestirilor (căci *timpul* va avea și aici o dureroasă concretețe) e începutul deceniului al șaselea. Unele dintre povestiri se petrec chiar la sfîrșitul „lumii vechi". *Cercei de aur* e fixată „În 1947, cu opt sau nouă luni înainte ca Mihai I de Hohenzollern, regele tuturor românilor, să fie azvîrlit din scaunul țării". „Înainte ca regele să fie zvîrlit din scaunul țării", Pierre Valdemar, supraveghetorul viilor regale, cere să plece acasă. Francezul pleacă fiindcă lustragiul Gil Calabria —

Scanned with OKEN Scanner

un fel de Che Andrei, de Iova-falitul — ajunge administrator la conacul unui general. Comedia apariției fostului lustragiu, împăunat cu uniforme militare (carnavalul fănușian izbucnește în fiecare povestire!) și împodobit cu cercei îl sperie pe francez care, cu toate insistențele, refuză prelungirea ședерii : francezul presimte schimbări mari. „Eu am o inimă deșteaptă și inima-mi spune : Valdemar, ferește paharul cu muște pînă nu le sare țandăra ăstora din Balcania... Numai voi românii sînteți capabili să ziceți, după ce ați pierdut totul : Nu-i nimic, sus în genunchi și de la capăt! Eu nu pot!“ Numai aici, deci, se pot trăi miturile învierii. Dar numai aici jocul de zaruri poate primi asemenea înfățișări.

Carte urmuziană în felul ei (aleatorismul merge destul de departe), *Pierdut în Balcania* conține, spuneam, o capodoperă : *În stepă*. Un pluton de execuție conduce un condamnat „pe ultimul drum“. Șeful plutonului îi face conversație *celuilalt* : vrea să afle ultimele dorințe. Condamnatul nu vrea nimic, cei din jurul lui au fost oameni buni, au fost oameni foarte buni. Parcă vorbește Jeshua din *Maestrul și Margareta*. Mitul cristic își găsește întruchipare într-o istorie petrecută în vara anului 1953. Observația că titlul parafrazează un poem arghezian (*Două stepe* : „O stepă jos, o stepă neagră sus / Se-apropie-împreună și sugrumă / Calul de lut și cîinele de humă / Și omul lor, din umbra de apus“) sau sugerează în vecinătate o proză a lui Cehov nu trebuie să ne împiedice să prelungim un gînd mai vechi : *generația orfelină* are, chiar în cazurile în care Sărbătorile constituie visul ei de aur, starea pe care o visează mereu și încearcă să o refacă — sentimentul singurătății. Un număr enorm de „arestați“ apar în prozele ultimului volum. Eroii sînt singuri, eroii sînt înainte de moarte. Nu se zbat și nu se sperie. Viața lor s-a terminat, e încheiată. Ghicim că seninătatea cu care întîmpină moartea e un triumf al barocului — al nesfîrșitelor sărbători pe care le regizează prozatorul. Revărsările de poezie, de metafore, șirul de definiții strălucitoare, date lunii, iernii, verii, femeilor, frumuseții anotimpurilor vor să implore, să oprească — gest de magie — trecerea. Barocul se clădește pe o amenințare — magia barocului fănușian e de-

Scanned with OKEN Scanner

fensivă. Există fraze pe care le putem transcrie — iată-le : „Poate că din punct de vedere juridic, vara este o înfrîngere — atîția oameni ne pierdem capul la malul mării sau pe sub brazii foșnind de doruri și nu facem nici un efort să ni-l așezăm din nou pe umeri ! — dar între coperțile ei se păstrează cele mai prețioase dureri, cele mai adevărate neliniști — viața, ca victimă a timpului, uneori, dar totdeauna ca o performanță excepțională, ca un triumf sensibil. Un nume trece mereu mai departe, domnilor, pe vechiul drum al Brăilei. Mereu mai departe."

Vocea regelui Carnavalului : cea care prezidează sărbătoarea. Celelalte îi sînt subalterne.

*
* *

Din curcubeele de metafore, de epitete, de hiperbole lansate în *Cartea cu prieteni* (I, 1979, II, 1985) s-ar putea alege cîteva memorabile. Mare scriitor pe spațiu mic, autor de *instantanee* unice, Fănuș Neagu are harul de a ridica, la înălțimea unui entuziasm molipsitor, sentimente. El nu scrie în numele detaliului precis, al reflecției lucide. Scrisul său trăiește sub regimul sărbătorii, autorul fiind un maestru al oficierii ceremoniilor. Cronicile sportive, cu șirul lor de imprecații, văduveau ades sărbătoarea de noblețea ce i se cuvenea ; în colțul paginii, scriitorul putea apare ca un administrator de povețe. *Cartea cu prieteni* recuperează sărbătoarea în ceea ce are ea mai nobil. Viața literară este „cea mai frumoasă" dintre sărbătorile cu putință — singura care merită a fi trăită. Lumea este reală și fantastă, ca toate lumile fănușiene ; prietenii sînt acei eroi capabili a ieși prin istorii rarisime din viața de toate zilele într-un univers al miracolului perpetuu. Sînt cei capabili a deveni ei înșiși argumente pentru cea mai adevărată lume a lor : literatura. Adevărați maeștri ai sărbătorii, creatori și întemeietori ai ei, *prietenii* posedă o adevărată știință de a trăi în deplină libertate. În bucurie. Nu oricine e capabil a degusta euforia bahică. Nu oricine știe a da demnitate estetică clipei și, mai ales, nu oricine știe a respecta sărbătorescul. Cartea se revendică din *Frumoșii nebuni ai*

Scanned with OKEN Scanner

marilor orașe și dă un ocol literaturii contemporane, fără a ignora marii înaintași : Pann, Sadoveanu și Panait Istrati sînt zeii săi tutelari, cărora li se adaugă, din rațiuni superioare, Camil Petrescu.

Fănuș Neagu știe să se smerească, să bată metaniile de cuviință, să respecte ierarhiile. Umil învățăcel al celor mari, Fănuș Neagu știe să citească nu numai opera, ci și relația cu lumea a celor ce, dînd sacralitate cuvîntului scris, au dat noblețe celor așezați pe drumurile regale ale artei.

În cuvîntul explicativ, scriitorul își numește intențiile : „Am vrut, înainte de toate, să aduc un omagiu cîtorva înaintași, să cînt generația căreia îi aparțin și pe cei care s-au unit cu ea".

Să cînt generația căreia îi aparțin și pe cei care s-au unit cu ea. Memorialistica lui Fănuș Neagu, fantastă, duioasă, himerică, e legată de un capitol important al istoriei literare. Dacă dascăli nemiloși vor pune elevi să memoreze asemenea rînduri, păcatul lor e demn de iertare, căci rareori eroii „generației" au fost purtați sub asemenea arcuri de triumf :

„Facem parte din același peisaj cu dropii — și mă mir că lumea criticii nu l-a adunat, oum a făcut cu mine, în familie cu Eugen Barbu, fiindcă toți trei căutăm în iarba din țara pierdută, unde luceferii se nasc din cuvinte și ard în lumînarea de sub crucea lui Mateiu Caragiale. Însingurat, cel mai însingurat dintre scriitorii generației noastre, mi-l închipui acum, după ce am fost prieteni nedespărțiți patru ani și nu mai vorbim de doi, stînd aplecat, cu fața-i amintind de suferințele lui Voiculescu, peste neființa paginii de hîrtie pe care știe s-o umple cu lumi ciudate în care un Dumnezeu straniu își amestecă apele cu morții și pune pe ouă de mărgean, peste care trec turme de mistreți răspîndind iarnă, lotci înjunghiate de biserici smulse de valuri". E portretul lui Bănulescu „versiunea Fănuș Neagu". Iată-l pe Țoiu „rescris" în stil fănușian :

„Țoiu, ca și mine, iubește pînă la leșin cîmpia. Bărăganul, în nopțile cu lună, își sună inelele numai la margine la Urziceni. Țigănci cu brățări pe picior, zice el, dansează cu caii și alăptează greierii cu alior, care-i iarba

Scanned with OKEN Scanner

nebuniei (...). La Urziceni, lăutarii toarnă vin în ţambale şi cîntă pînă le dă sîngele pe nas. Ţoiu vorbeşte născocind şi toate întîmplările, pentru el, ţin de miracol". Sărbătorile scrisului se clădesc pe jertfe. Eroii nu sînt totdeauna împodobiţi cu frunze de laur, o boscorodeală amicală ştie însă a adăuga defecte miraculoase, podoabe rare adică :

„Lung şi uscat ca o flintă, umblă ticălos prin şapte arte, încît nu-i de mirare că într-o bună zi o să se trezească pus la blesteme din patru puncte cardinale. Cînd nu ne înjură din senin sau nu ne seamănă, pe amîndouă mîinile, pistrui teoretici, e un băiat care stîrneşte în mine bucurii şi dor, asemeni podurilor din lemn peste rîuri — acolo îşi povestesc fetele iubirea, bătrînii beau apa morţilor şi depărtarea e o armonică şoptind înserări şi împletind zodii. Munceşte mult şi pe întuneric, ca un ţigan aurar, cu mîinile rumenite de şerpii dragostei, ai alcoolului şi a nebuniei de a pleca în toate zările. E rău. E coltos. E şi scandalagiu, dacă trebuie Nu iartă pe nimeni". Demonia scrisului, dar mai ales truda infernală : cu oarecare... cum să-i spunem ? cochetărie ? scriitorul trece printre oglinzile confraţilor vorbind, iar şi iar, despre *blestem*, despre *chin*, despre însuşi miracolul creaţiei : „Îl ştiu şi mai cu seamă îl simt că scrie fără să asculte ceasul scîncind în scîndura mesei. Blestemat să fie poet, Velea se chinuie pînă la răstignire în noaptea cuvintelor. Şi umblă prin lume purtînd pe umeri un cap ca o buturugă de azur".

Cartea... (vol. I) cuprinde aproape o sută de nume. Uimitor cu cîtă lume a legat prietenie scriitorul. Deschidem cartea şi vedem că Francisc Păcurariu, Eugen Barbu, Nichita Stănescu, Ivasiuc, Breban, Sîntimbreanu şi Dan Claudiu Tănăsescu se învecinează, ca şi V. Bucuroiu, G. Dimisianu, Eugen Simion, Marian Popa, N. Manolescu, Vasile Nicolescu, Al. Căprariu. Unele pagini se încropesc însă din citate şi atunci ne permitem să ghicim că prietenia a fost confecţionată ad-hoc. Cu prieteni mai puţini, Fănuş Neagu ar fi dat la iveală o carte strălucită. Aşa, Sărbătoarea moare, excesele gratulatorii stricînd nu numai puritatea vocii, ci şi imaginea generaţiei şi „a celor ce s-au unit cu ea". Vesela sărbătoare devine banchet —

unul din cele multe. *Cartea cu prieteni*, scrisă de-a lungul a mai mulți ani, ascunde, în arhitectura-i compozită, o ciudată patimă a risipirii. Dacă nici una dintre vedetele generației nu a fost ocolită de această patimă, nici una nu a fost vînată de ea ca răsfățatul autor al *Îngerului*... Prea multă lume e înghesuită în sania regală !

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Rebreanu

A te numi Rebreanu în proza românească e ca și cum, poet, te-ai numi Blaga, Barbu, Bacovia : nume greu de opere și de destin literar, care acceptă cu dificultate tovărășia omonimelor. De obicei, omonimii aleg revolta, lupta cu prestigiul numelui-patron ; Vasile Rebreanu acceptă, în primele sale cărți, proteguirea liniștitoare a strălucitului precursor. O apropiere înțeleaptă dă glas unei voci omagiale, filială în sensul înaltei apartenențe : Liviu Rebreanu e un cap de familie literară, nu numai un reper, ci și un întemeietor. Prin el, proza românească despre țărani — și ce are mai sfînt literatura română modernă decît literatura despre țărani ? — încercase un suiș nou, riscant, și izbîndise.

Fără îndoială că acest patronaj poate provoca sentimentul unei intimități spirituale. În cîteva din eseurile sale (adunate în volumul *Marele prinț*, Editura Dacia, 1972) omagiul direct, compus desigur pentru zile aniversare („Și dacă pînă la el locurile și oamenii, frunza și stelele acelui ținut fuseseră fără nume, deodată, odată cu el, toate căpătară frumoase patimi, se umplură de otravă dulce, de o copleșitoare, fatidică forță. Odată cu el, ținutul Năsăudului primise greaua și masiva teluricitate calmă ca marea, zbuciumată ca ea, forța unică și sublim răbdătoare de a înfrunta infailibilul timp.") îl înalță pe scriitor la rangul de exponent al unui popor : numai despre Eminescu s-au rostit fraze cu o asemenea rezonanță. Exploziile lirice sînt întrerupte de analize penetrante, rod al unei lecturi evlavioase. Comentariul *Răscoalei* arată că Vasile Rebreanu a *studiat* experiența

Scanned with OKEN Scanner

marelui său înaintaș, și observațiile, sigure, pot fi citate ca o mărturie despre înțelegerea tehnicii literare. Înțelegerea e obținută prin confruntare : „Am încercat a sublinia cîteva aspecte ale romanului *Răscoala*, cînd mulțimea apare unitar, ca tulpina unui copac ; apoi ea se desface în crengi, în rămuriș ; personajele se desprind, separîndu-se, apărînd fiecare cu viața și preocupările sale, individualizat, dar, deși aparent dislocate, între ele există o comunicare intimă, de osmoză ; găsim aceeași identitate în acțiunile lor, aceeași frămîntare ca în tremurul armonios al ramurilor aceluiași arbore (...)". Emblema are o plasticitate remarcabilă ; cu nimic mai prejos nu e caracterizarea propriu-zisă a personajelor : „Există în romanele lui Liviu Rebreanu unele personaje care prin natura comportării lor, prin înfățișarea deosebită, prin psihic, depășesc obișnuitul, capătă proiecții brutale, par niște ființe asupra cărora o pecete tragică apasă (...). Așa e Savista din *Ion* (...). Așa e, într-un fel, baba Ioana din *Răscoala*, așa e Anton nebunul, care, spre deosebire de Savista, are aici o încărcătură mesianică". Cercetarea actuală a operei lui Liviu Rebreanu a scos (prin N. Balotă, Alexandru George etc.) în lumină aceste linii, semnalate (intuite) de Vasile Rebreanu.

Așadar, moștenitorul numelui nu este indiferent față de opera maestrului ; nimic ireverențios nu tulbură opțiunea pentru acest nume (căci fiecare scriitor *optează*, liber și nesilit de nimeni, pentru numele său). Primele cărți ale scriitorului (culegerea de povestiri *În plină zi*, 1959, romanul *Casa*, 1962, premiul Uniunii Scriitorilor) fără a ignora partitura lirică, poemul în proză, încearcă să utilizeze, cu obediență, experiența marelui înaintaș. Personaje bine conturate, construcție solidă, interes pentru detaliul etnografic, o bună cunoaștere a lumii rurale îl înscriu pe Vasile Rebreanu printre scriitorii tineri de succes. Vechea tradiție ardelenească a prozei în care nucleul familial păstrează, sub masca unor vechi ritualuri, o violentă rapacitate, este preluată în nuvela *Pămînt amar*, textul-reper al volumului de debut. Subiectul ar fi întemeierea unei cooperative agricole de producție în ciuda opoziției forțelor reacționare ale satului. Între reacționari se află și familia lui Iroftei, familie în care gine-

Scanned with OKEN Scanner

rele, Isaia, este un exploatat. Cum a remarcat critica anului 1959, „scriitorul urmărește cu dibăcie dobîndirea conștiinței revoluționare a țăranului exploatat". În literatura momentului, personajul, în umbra lui Mitru Moț sau a lui Ilie Barbu, reprezintă, totuși, o figură inedită. Interesante sînt femeile, soția, pe urmă iubita (emanciparea insului — dobîndirea independenței sale — fiind marcată și prin împlinirea erotică), și *Muscălița,* al cărei portret, în tușe groase, anunță viitoarele excursii expresioniste : „Muscălița sta în casa veche, bătrînească, din fundul curții, avea cîteva găini, o rață de vreo zece ani, slabă de-i cădeau penele. Și mai avea un cîine bătrîn și orb ce zăcea, iarna-vara, lîngă ușa ei. Asta-i era toată averea. Bătrîna trăia acolo, cu rața aceea și cîinele orb și nu ieșea cu zilele din casă. Era și cam bețivă și nu cu toate mințile acasă. Era slabă, numai piele și os și o umpluseră toate bolile. Jumătate fața îi era acoperită de o bubă mare, neagră. Sub ochi avea pungi mari, umflate, și niște cearcăne roșii-albăstrii. Ochii aprinși, speriați, cu albușul roșu. Pe fruntea încreștită părul sur, gros, nespălat îi curgea în fire rare, ca de cînepă.".

Casa dezvoltă nuvela, acordînd un spațiu larg întemeierii cooperativei agricole de producție. Isaia rămîne personaj principal, ascultînd, la început, *glasul pămîntului* și apoi, fără consecințe tragice, *glasul inimii.* Confruntarea cu forțele retrograde ale satului (cele ce urmăreau desființarea cooperativei) ni-l arată matur, învingîndu-și în final ezitările. Un bun portret e acela al activistului de partid Ion Dura, corect e portretul lui Achim Bota, țăran membru de partid. Reușite sînt momentele „de masă", unde distingem amintita lecție ; un moment autonom e, din nou, al Muscăliței, personaj ce, ilustrînd vechile structuri rurale, se ilustrează prin replici pline de sevă : blestemele ei construiesc imaginea unui temperament, a unei vîrste, a unui limbaj. Muscălița e, în felul ei, *poetă,* creînd texte dedicate familiei răufăcătoare : „Să-și aducă omul-aminte / Cum am fost eu mai-nainte ! / Cine mi-a luat casa / Să-i ia Dumnezeu mintea / Să moară Zania / Tot înainte !"

Muscălița ar fi personajul de coloratură al *Casei,* roman construit pe un simbol clar și, desigur, pe sche-

Scanned with OKEN Scanner

mele literare ale epocii. În *Casa*, romanul rural nu își permite libertăți și inițiative ; de la distanță, Liviu Rebreanu veghează o întemeiere.

În anii următori, atingînd vîrsta maturității, scriitorul renunță la ilustrarea măreției numelui, a continuității, a descendenței și întoarce spatele prozei obiective. A întoarce spatele este puțin spus : cu voluptate naratorul pare a-și contrazice modelul. Romanul obiectiv e abandonat pentru o lungă perioadă : proza lirică devine principalul mijloc de exprimare. Schița microscopică, instantaneul, efemerida sînt genurile în care Vasile Rebreanu vrea să se afirme. Numeroase sînt sugestiile și simbolurile folclorice, alegoriile folclorizante, încercările de a capta, în rînduri puține, *stări de spirit*, pre-simțiri, senzații. Proză impresionistă sustrasă sau dedicată capriciilor literare : de la faza lirică a anilor '62—'65 se ajunge, în anii mai apropiați, la parabole, fabule, schițe absurde ș.a.m.d. Prozatorul compune în spirit folcloric descîntece precum acesta :

„STAI, DRAGOSTE, NU JUNGHIA, CĂ EU TE-AM CRESCUT : cu plugul te-am arat, cu grapa te-am grăpat, în copitele cailor te-am călcat, ai răsărit și ai odrăslit și te-am cules și te-am pus în baltă și te-am topit. Pe meliță te-am melițat, pe ragilă te-am răgelit, cu piepten te-am pieptănat, în furcă te-am legat, cu rășchitor te-am răschitat, pe vîrtelniță te-am depănat, pe urzol te-am urzit, pe sul te-am învîrtit, prin spată te-am dat, cu vatala te-am bătut, în ciubăr te-am fiert, pe iarbă te-am întins, cu foarfecele te-am croit, cu acul te-am cusut. Și acum te îmbrac. Dragoste, cămașă albă, blestemule."

Sînt exerciții de stil, uneori delirante, făcute parcă pentru a răzbuna ascultarea inițială, vecinătatea de catalog și de dicționar. Risipirea imaginilor, frenezia fragmentărilor, a procedeelor ce distrug firul epic ating apogeul în romanul (micro) *Călăul cel bun* (1965). În comentariile sale consacrate lui Vasile Rebreanu, Constantin Cubleșan *(Miniaturi critice*, 1965) arată că punctul de plecare este basmul românesc ; *Călăul cel bun* ar fi un basm cult, în care scriitorul își permite anumite libertăți. Punctul de plecare ar putea fi la fel de bine *Micul prinț* (lectură predilectă a autorului), cît și alte

Scanned with OKEN Scanner

texte în care un inocent traversează o seamă de experiențe într-o lume reală și totodată fantastică. Eroul cărții e *Omul cu fes*, iar expediția sa are drept scop regăsirea cailor. Cum toate trebuie să se lege între ele, cel ce face elogiul cailor (și determină acțiunea „omului cu fes") e *bătrînul jocheu*. El ar declanșa narațiunea, el ar fi *autorul* ei. Iată explicația titlului (dar și a demersului auctorial) :

„— Ei (caii, n.n.) sînt frumoși pentru că, se spune, au fost făcuți la sfîrșit de tot, ca și oamenii. După ce au fost făcute apele, pămîntul, stelele, luna, soarele, ierburile și vîntul... La început meșterul era puțin stîngaci și a învățat să le facă toate din ce în ce mai frumoase... Caii și oamenii au fost făcuți la sfîrșit, de aceea sînt mai frumoși ca vîntul, ca soarele, ca ierburile și stelele, mai frumoși ca apele... Dumnezeu a uitat să facă însă puțină tandrețe, puțină candoare, puțină fericire, puțină inocență. De aceea le facem noi, acum. Înălțăm orașe în care vor fi toate acestea, orașe fericite, orașe în care vor fi toate acestea, orașe fericite, orașe în care nimeni nu va mai fi jignit. Iar, dacă totuși cineva va jigni, îl așteaptă moartea prin spînzurătoare. De aceea am pus aceste afișe mari : ANGAJĂM CĂLĂI BUNI. Răspîntiile sînt pline de spînzurători.

— Și cine sînt călăii buni ?

— Inocența, candoarea, tandrețea".

Omul cu fes întîlnește, în spiritul literaturii de mai sus, ființe ce personifică defectele sau calitățile omenești. Un uliu reprezintă enciclopedismul steril, mizantropia estetului dezabuzat : „De unde o să le aduci tu dreptatea, curajul, cumpătarea, prudența, credința, speranța, dragostea ?! De unde o să le aduci tu copilăria ? Ar trebui pentru asta să faci rost de calul înaripat pe care magul Astolfo a zburat pînă în lună ca să aducă de acolo mințile lui Orlando, înnebunit în urma abominabilei trădări... Prințule Mîșkin, du-te în Elveția... Lumea e o casă a morților și e plină de Rogojini... Lumea asta e o casă a morților...".

În spiritul alegorismului din textele sale mai vechi apare în roman moartea :

Scanned with OKEN Scanner

„Omul cu fes alb simți răcoarea mîinii ei și de aceea începu să și-o frece cu cealaltă, dar parcă și acum mai ținea în palmă mîna rece și albă a femeii. Se înfioră, cînd își aminti că văzuse, lîngă volan, o coasă."

Călăul cel bun este o poveste citadină, cu blocuri, cu cai care se ascund în baie, cu oameni mari afectați și neînțelegători față de universul inocenței. Cum *Omul cu fes* trebuie să aibă în față în drumul său întîmplări ce definesc umanitatea veacului XX, există pagini ale violenței, ale crimei, ale erosului imoral. Contaminat de elogiul libertății infantile, de anatemele pe care le aruncă rigidității, autorul ține să-și scoată și cititorul său din habitudinea lecturii, provocîndu-l la joacă în felul următor :

„Aici autorul vă roagă să vă opriți. Să faceți o scurtă pauză, de cîteva minute. Și vă mai roagă să vă gîndiți la un pește și la o rîndunică.

Dar, neapărat să faceți o pauză și neapărat să vă gîndiți la un pește și la o rîndunică.

Dacă nu veți face așa, autorul acestei cărți va fi foarte trist. Și vă dați, cred, seama cîtă tristețe va trebui să îndure, dacă nu îi veți asculta rugămintea.

S-ar putea ca tristețea să-l copleșească, să-l îngenuncheze și să-l răpună.

Sînt sigur că nu-i doriți așa ceva.

Deci : o pauză în care vă veți gîndi la o rîndunică și la un pește.

Mulțumesc."

Autorul ar regiza nu numai mișcarea personajelor, ci și stilul lecturii. În textele mai noi, nuvela împrumută din scenariu o seamă de procedee. Scriitorul, pe măsură ce-și dramatizează nuvelele (vezi, pentru comparație, nuvelele *Securi pentru funii*, 1968 și *Teatru*, 1972), își prelucrează piesele reducînd paginile explicative, pentru a obține nuvele dense. *Fîntîna cu patru adevăruri*, piesă prolixă, evocînd un „caz", devine, în *Moartea comandorului*, 1976, *Ancheta*.

După *Casa*, scrisul lui Vasile Rebreanu trece printr-o seamă de metamorfoze al căror numitor comun este fervoarea antiepică ; interesat de succesiunea *imaginilor*, de rostirea eliptică, de alegoriile structurate pe motive fol-

Scanned with OKEN Scanner

clorice prozatorul caută ostentativ să-și modernizeze textele. Despre dramaturgul (scenaristul) Vasile Rebreanu vom scrie altădată ; subliniem aici viteza narațiunii, concentrarea textului obținute prin scenariu. Ingeniozitatea procedeelor trebuie remarcată într-o seamă de povestiri.

În *Vînătoarea de vulpi (Moartea comandorului,* 1974) ingenioasă este preluarea temei din *La Țigănci* și transpunerea ei în lumea țărănească. Personajul principal, cel ce va trăi saltul în timp, se numește Ion Zara. Sîntem în preajma sărbătorilor de iarnă, totul pare tihnit, îmbietor la petrecere. Faptele insului, cele zilnice, gesturile, ghiftuirea sînt urmărite cu încetinitorul de un bun cunoscător al ritualurilor rurale. Atîta lentoare poate obosi, dar evocarea mișcărilor insului (o comedie întreagă) are umor. Ion Zara merge la tîrg să-și „facă cumpărăturile", la tîrg intră în crîșmă, bea cuvenitele păhărele, se întoarce acasă urmărit de lupi. Este unul din traseele clasice ale prozei românești, bătătorit de toți marii maeștri ai narațiunii : Vasile Rebreanu îl calcă încă o dată, cu admirabilă siguranță. Ambiguitatea descrierilor, a replicilor, a gesturilor (Ion Zara găsește un ou în buzunar, mută oul subțioară, singurul lucru care îl preocupă pe drumul întoarcerii — atunci cînd îl însoțesc lupii — este oul, ș.a.) pregătesc finalul : satul aparține altui timp, cunoscuții lui au murit de mult, oamenii îl privesc uluiți (ca și pe Gavrilescu în nuvela citată). Casa lui e pustie, are obloanele bătute în scînduri. Un personaj („un om necunoscut, îmbrăcat ciudat, cu o șapcă pe cap, în picioare avea pantofi, mănuși de piele în mîini și o haină lungă, lucitoare, cu guler de blană"...) îl interoghează bănuitor. Sfătuit de lup, Ion Zara pleacă să prindă vulpea. Ca în „La hanul lui Mînjoală", există o demonie a locurilor (aici a pădurii) care îl prinde în capcana ei pe acest ins comun ; ca în *Vînătoarea regală,* saltul în timp poate avea, la rîndul lui, sensuri parabolice. La Vasile Rebreanu, unul dintre ele ar putea viza tocmai destinul lumii rurale, al existenței sale intemporale și temporale ; vînătoarea are desigur sens simbolic în această proză plină de semne obscure. Noi — pentru proza noastră — sînt în *Moartea comandorului* suprapunerea procedeelor, pulve-

Scanned with OKEN Scanner

rizarea epicului prin anchetă, scenariu, proces-verbal, dialog sacadat, uneori monosilabic. Preluate și aici sînt subiecte uzate sau numai vechi, banalizate sau condamnate la banalitate. Vasile Rebreanu își propune a le recondiționa prin scriitură, prin redimensionarea unui personoaj sau prin inserturi practicate ingenios. *Urmărirea* propune alt *scenariu* (termen exact, atît la propriu, cît și la figurat) al căutării, de către Siguranță, a comunistului Pavel Onu. Aflată în mare dificultate, odioasa instituție apelează la Marele M. Acesta ar fi personajul inedit, cel care ar da noutate „urmăririi". Marele M. este scos din superproducțiile polițiste, parodiind bogăția fastuoasă a detectivilor patetici, acționînd din pură pasiune ; parc imens, castel, piscină, harem, telefoane albe, secretare, toate aparțin unei ironii ce, mai consecvent exploatată, ar fi dat bune rezultate. Marele Misterios se lovește de necunoscut, un zid impenetrabil îl protejează pe comunist. Altă nuvelă-scenariu este *Ancheta* (titlurile sugerează genericul, emblema), în mare ea nu diferă de romanele-verité ale lui Mihai Stoian, cu adolescenți frustrați prin „absența tatălui". *Ancheta* e un mic roman polițist, în genul *Celor șapte ferestre ale labirintului*. Procurorul-criminalist Andrei anchetează moartea bătrînului Duță Cristian. Se reface biografia tînărului bănuit, elev eminent pînă cînd tatăl se recăsătorește : protestînd împotriva „tiraniei paterne", tînărul părăsește școala. Tatăl e ucis doar în efigie („lama cuțitului pătrunde adînc, încet, în materialul moale al plastilinei" ; gest magic. Tînărul confecționase, din plastilină, figura tatălui). Anchetatorul sesizează substituirea, tînărul era nevinovat. Dostoievski e interpretat aici liber, într-un text în care dislocarea cadrelor (a „imaginilor") face *filmul* întîmplării palpitant.

Cu Dostoievski ne întîlnim din nou în *Moartea Comandorului*, altă „anchetă" surprinzător încheiată. Confruntarea dintre cei doi devine dialog oarecum filozofic, anchetatorul avînd pretenția de a fi intelectual (sau doar de a fi, sub haină intelectuală, eficient) : „...între cei patru pereți, unde se petrece ritualul anchetei — fiindcă ancheta trebuie să devină un ritual — da, chiar un ritual în sensul aproape religios, un moment de taină. Taina spovedaniei. Înțelegi ? Se produce atunci o... co-

Scanned with OKEN Scanner

muniune, o unire misterioasă, o confluență. Anchetatorul devine nu un călău, ci un sacerdot. El oficiază ascultîndu-l pe celălalt. Dar pînă aici trebuie să se producă acel pact, acea declanșare, acea descoperire formidabilă a zonelor ascunse. Este dezbrăcarea, are ceva prenuptial, care te înfioară, dă voluptatea pînă la excitare...".

Dacă raportul călău-victimă e o preocupare constantă a scrisului lui Vasile Rebreanu, *Moartea comandorului* reprezintă unul dintre cele mai vii analize ale acestui raport. Anchetatorul schimbă locul cu Deținutul pentru a-și ilustra teza, și, ca în *Pana de automobil* a lui Dürrenmatt, întrebările scot la lumină realități uluitoare. Anchetatorul „ucisese" o fetiță (Dostoievski este citat, precum și argumentul dostoievskian, demonizarea : „Și era acolo o turmă de porci mulți păscînd în munte... Iar demonii ieșind din om intrară în porci."). Fostul deținut — despre care aflăm că e noul comandor al orașului, venit incognito — vrea să-l aresteze pe Anchetator, dar acesta îl va ucide. Nuvela este ambiguă : mărturisirile erau doar *mijloace* ale anchetei sau reprezentau „forme ale izgonirii demonilor" ? Pare, totuși, că *Anchetatorul* trăiește o criză reală, meditînd, dostoievskian, o experiență fundamentală : încheind-o, printr-un mijloc curent, atunci cînd i-ar deveni nefastă.

Multe sugestii din Dostoievski există în tripticul *De chemat bărbatul pe stele* (I. Fapta, II. Talita Kumi, III. Țiganca albă), unul din momentele de vîrf ale scrisului lui Vasile Rebreanu. Atmosfera stranie, de vis, prin care e văzut satul, cu gesturi ce par a aparține magiei, impenetrabile în esența lor, aparține performanțelor literare. Rostirea eliptică sporește rolul sugestiei, spațiul acordat pre-simțirilor, demoniei :

„Atunci văzu calul, lîngă ea, cu răsuflarea deasupra capului ei, a basmalei ei pe care erau desenate flori de cîmp, foarte viu colorate și pe care calul le apăsa cu buzele, vrînd să le pască. Și îl privi : animalul se liniștise acum, doar spinarea îi era mereu lăsată, ca și cum ar fi dus o greutate cumplită, un om greu, ca un păcat.

Ridică spre soarele care începea să asfințească cămașa albă ; sîngele nu se mai vedea, se spălase, rămăseseră

Scanned with OKEN Scanner

mici puncte de roșeață în țesătură, care abia se vedeau. O scutură și calul făcu un salt într-o parte, speriat. Apoi fugi spre grădină. Și abia atunci ea îi văzu urmele în nisipul din curte și înțelese ce făcuse bărbatul ei : îi bătuse potcoavele înturnate."

Momentul crimei omagiază *Străinul* lui Camus, într-un cadru pastoral : „Apoi nu-și mai aminti amănuntele, îl văzu pe Tudor foarte aproape, îi văzu gîtul lui, lucirea coasei în aer, auzi glasul fratelui, strigîndu-i că oile au căpiat, strigîndu-i lui să arunce coasa, să nu se joace cu coasa". Vasile Rebreanu adaugă o participare magico-mitică, în spiritul alegorismului textelor sale mai vechi : „Venise aici neștiind ale cui sînt oile : le văzuse acolo, de departe, cum intrau mereu în holda lui, de aceea ridicase coasa care lucea — și iată, el nici nu voia să-l zgîrie măcar, ar fi vrut mai mult să-l sperie. Atunci simți pe cineva împingîndu-i mîna, mîna în care ținea coasa, coasa în care se adunaseră raze de soare și acum sclipea udată de sînge. Și atunci se întoarse și abia o văzuse : umbră răsuflînd în spatele lui.". Aceasta ar fi *Fapta*, adică *uciderea fratelui*, motiv folcloric intens utilizat, aparținînd civilizațiilor pastorale. Variante din *Miorița* și-l asumă. Vasile Rebreanu îl readaptează într-un text ce verifică, într-o proză rurală, structuri literare de ultimă oră. Partea a II-a este a închisorii (a condamnării) și a ispășirii. În centrul narațiunii (modificarea de planuri e brutală) trece Maiorul Chifa, comandantul închisorii. Se jertfesc miei (e Joia mare), Irod fiind un criminal. La baie (aluzie dostoievskiană) maiorul îl descoperă pe improvizatul Irod :

„Doar privirea unui ochaș nu semăna cu a celorlalți. Maiorul îl recunoscu : era condamnatul care ucisese mieii, cel care făcuse de petrecanie găinilor și despre care nu știa decît că este condamnat, ca și ceilalți, la moarte prin ștreang, pentru omor, știa de asemenea că-l cheamă Ion, Ion Bocancea, și că a ucis mieii cu stînga. Privirile acestuia erau liniștite, oarecum vesele și visătoare ; maiorul își aminti că-i răspunsese rîzînd atunci cînd îl întrebase dacă a mai tăiat miei. Acum, acest om, singurul, avea altfel de ochi ; o clipă se uită, înfruntînd lumina lanternei, spre maior...".

Scanned with OKEN Scanner

La ferestrele Europei (1973) și nici *Iubirile cascadorului* (1977) nu oferă date noi asupra lui Vasile Rebreanu : preocupările pentru tehnica narațiunii, predominante, merită însă stima criticului. Ultima carte recapitulează procedeele numite, sporind spațiul acordat erosului. Scriitorul rămîne nefixat, fiind refractar unei anumite formule. Și dacă, în diverse texte, prozatorul va fi încercat să preia, să ajusteze, să parodieze, idei literare mai vechi, conversînd cu confrații într-un limbaj ce, de fiecare dată, va fi fost al momentului literar, el nu a fost mai puțin încercat, de fiecare dată, de pasiunea experimentului. *Numele* solicita prezența, dacă nu între cei mai buni, măcar între aceia ce încearcă să deschidă, celor ce vin, căi noi : între scriitorii avangardei. Avangardismul scriitorului e însă mereu frînat de bariere lirico-sentimentale : nume aristocratic, *Rebreanu* nu putea să țină pas celorlalte nume, *curate* pentru orice registru de evidență : Mazilu, Băieșu, Cosașu : nume foarte progresiste, la urma urmei, făcute cadou unei generații literare de o administrație scriitoricească prea bine intenționată, ele își puteau permite luxul negației nestînjenite. Rebreanu, nu. Timorat de ambiția originalității, de *miza* pe care proza sa va fi trebuit să o susțină, scriitorul va polemiza fără odihnă cu formele literare consacrate, stabilizate de tradiție. Ultima dintre aceste polemici, *Un caz de iubire la Hollywood,* ar pune în discuție șansa jurnalului de călătorie de a fi, în același timp, document și operă de ficțiune. *Un caz de iubire la Hollywood* este o parabolă, un pretext (și nu un pretext) de a vorbi despre inocență și despre falsificarea ei, despre candoare și despre maculare, despre excesele și aberațiile unei lumi în care *ordinea* e tot mai greu pusă la încercare de agenții dezordinii. Privirea naratorului nu este mohorîtă, ba dimpotrivă, în finalul romanului *Un caz de iubire la Hollywood* eroina învinge „întorcîndu-se la natură", plecînd (în limbajul lui Vasile Rebreanu) în căutarea cailor sălbatici. Itinerarul ar fi — se poate cu ușurință recunoaște — cel din *Călăul cel bun.* Mai întîi, poate impresiona în acest roman sui-generis consecvența mijloacelor ; scriitorul nu lucrează în interiorul documentului, ci ne desparte cu oarecare mali-

Scanned with OKEN Scanner

ție de ideea că rigoarea documentară ar fi primul obiectiv al demersului său. Din teritoriul documentarului sîntem aruncați printr-un artificiu care, de altfel, aparține romancierului în ofensivă pe teritoriul actului literar pur ; cel care ne vorbește despre America nu este călătorul, ci prietena lui din America, frumoasa, năbădăioasa Neyra Dorothy Vetusi, ea însăși simbol al Americii : descoperitoare a Americii printr-o biografie reprezentativă.

Fără îndoială că povestea de dragoste trebuia să ne pună la dispoziție mai multe dintre temele americane, cît mai multe dintre imaginile care pot ilustra stilul de existență al Americii contemporane. Așadar, prima preocupare a autorului e de a transcrie, fără intermediar, *miturile americane*. Drumul către Hollywood (fiecare tînără americană se visează stea de cinema) e ușor, la Hollywood lucrurile se cam încurcă ; eroina — variantă Marilyn Monroe — nu ajunge vedetă, dimpotrivă, practică meserii abracadabrante. În jurul ei, stele căzătoare, candidate la glorie consumînd stupefiante, paradisul decăzut. Tînăra se îndrăgostește de un actor-regizor-producător, care bineînțeles că se va lăsa așteptat pe tot parcursul „istoriei de dragoste". În așteptarea iubitului, tînăra practică alte numeroase meserii, face din cînd în cînd — cu dezgust — prostituție, participă la petreceri deșucheate, consumă, fără consecințe grave, fără a face obișnuință, droguri. Totul e provizoriu, totul rămîne la stadiul experienței. Din diverse reviste, ziare, cărți de informație, din rubricile senzaționale, mondene, sofisticate ale presei autorul decupează știri, date, fapte ce par a caracteriza mai bine modul de viață american. Tînăra va citi inscripții, date, fapte, reviste, iar autorul le va oferi cititorului ; în civilizația americană un loc anume este consacrat „necunoscutelor", Vasile Rebreanu le citează, asigurîndu-le un loc semnificativ în *montajul* său. Necunoscutele ar avea rolul de a intriga cititorul (de a asigura lecturii viteza optimă) dar și de a accentua faptul că între preferințele literaturii lui Vasile Rebreanu se află și textele ce aruncă, din diverse unghiuri, întrebări asupra relației omului cu lumea. Catastrofele din triunghiul Bermudelor, coincidențele între asasinarea președinților Lincoln și Kennedy îi dau prilejul să

Scanned with OKEN Scanner

transcrie, direct din presă, pagini ce desigur își au publicul lor. În numele unei istorii cu dubluri, eroina este confundată cu o persoană perfect asemănătoare ei. Dacă persoana respectivă există cu adevărat ? Informațiile decupate din jurnale se intersectează cu cele citite în cărți, cu cele — probabil — descoperite în filme. America lui Vasile Rebreanu e colorată cîteodată țipător. Un loc destul de larg este acordat de autor inserturilor lirice, momentelor de reverie, năstrușniciilor poeticești. În sufocanta sa lume, eroina încearcă și calea poeziei. Desigur că dragostea este unul dintre argumentele acțiunilor năzdrăvane ; eroina copiază versete din *Cîntarea Cîntărilor*, lăsîndu-le în cutiile poștale însoțite de următorul text : „Copiați de 2 ori acest text și lăsați-l în cutiile poștale din strada... în caz contrar vă așteaptă o mare primejdie". Personaje de basm apar în calea eroinei la fiecare pas, ea fiind pe rînd *Alice în țara minunilor* și candidată la prostituție, Scufița Roșie și aventurieră amorală. Mobilitatea naratorului este verificată și de tipurile narațiunii ; de la jurnalul tinerei Neyra, poeme în proză sau pur și simplu poeme la stilul gazetăresc al faptelor extraordinare, de la elogiul liric la consemnarea indiferentă, povestea de dragoste antologhează totul ; la un moment dat, autorul transcrie *autopoeme*, poeme adică scrise de computer. Colecția extraordinară din jurnalul Neyrei se completează cu colecțiile celorlalte texte ; într-unul este intervievat unul dintre cei mai originali răufăcători ai Americii, hoț de vagoane, avioane și banane. Ingeniozitatea hoțului nu e depășită, poate, decît de ingeniozitatea autorilor de romane polițiste. În alt „text", povestitorul, aviator, expert al aventurilor erotice, se îndrăgostește abrupt și patetic de o ființă care îl trișează deodată cu mai multe persoane. Observăm că multiplicarea e unul dintre procedeele favorite ale naratorului. Dacă, la fața locului, autorul consemnează o seamă de impresii de călător, în momentul în care cedează inițiativa personajelor sale (și capacității lor de a se emoționa, de a se iniția și de a ne iniția, de a trăi deci omenește, „ca noi") contribuția lecturilor, a filmelor de toate categoriile, a textelor de toate categoriile, crește simțitor ; eroii trăiesc într-o lume pe care

Scanned with OKEN Scanner

o cunoaștem, o lume violent colorată, prea adesea de carton. Las Vegas-ul, Hollywoodul sînt făcute „în studio", știrile sînt prefabricate ; cu prea mare lejeritate autorul vine în fața publicului său spre a-i oferi un spectacol. Fiindcă *Un caz de iubire la Hollywood* este un spectacol de prestidigitație literară. *Omul cu fes*, personajul privilegiat din „Călăul cel bun" se inițiază (se maturizează) de data aceasta, într-o lume ce are o identitate într-un timp ce elimină o seamă de indeterminări. O lume în care contrastele pot primi, la rîndul lor, explicații clare, într-un timp al nostru al tuturor. Desigur că spectacolul pe care Vasile Rebreanu îl oferă cititorului său poate fi și unul de cultură generală, iar nuanțele sale esoterice, via preocupare pentru fapte ce poate deveni parabolă, arată că scriitorul este, înainte de a fi un narator, un om care gîndește asupra literaturii : care face din „proza de călătorie" un pre-text literar. Există în literatura lui Vasile Rebreanu o seamă de intenții pe care autorul nu numai că nu ține să le ascundă, ci și le pune în fața cititorului cu o anumită ostentație. Conversația cu cititorul devine, la un moment dat, sîcîitoare, alegorismul împovărător. Nesfîrșita disponibilitate a scriitorului pare a fi mai degrabă un defect decît o calitate ; nu o dată autor de texte remarcabile, el este prea atent la ideea de „modernitate", acesta fiind, de altfel, complexul unei generații care a avut, în începuturile ei, un itinerar prea puțin solicitat de repere mari. Într-un interviu („Tribuna", 24 august 1978, p. 5) Vasile Rebreanu învinuiește critica de superficialitate, de snobism, de nepricepere vizavi de textele sale. Critica descoperise, spune amuzat scriitorul interlocutorului său, 146 de filiații pentru *Călăul cel bun*, între autorii citați fiind numiți și scriitori pe care autorul nu i-a citit... Altădată, se confesează Vasile Rebreanu, publicase parabola *Ideal*, parabolă ce ar fi doar transcrierea producției folclorice românești „Ciobanul care și-a pierdut oile". Exegeții au luat-o razna, nu recunoscuseră textul-reper. Problemele esențiale ale operei nu stau aci, nu stau numai în incompetența criticii de a descoperi sursa folclorică, modelul folcloric capabil de a naște literatură modernă. Sigur că ironiile adresate

Scanned with OKEN Scanner

criticii își au rostul lor, sancționînd unele opinii (vor fi fost) abracadabrante. Nu trebuie, blamîndu-le pe acestea, să uităm că mobilitatea excesivă a autorului a provocat un anumit tip de lectură : de la cartea colaj la romanul liric, de la textele în kinostil expresionist la parabolele mai mult sau mai puțin încifrate, de la basm la romanul obiectiv, Vasile Rebreanu s-a încercat în toate genurile prozei : nu cu egal succes, dar cu destulă virtuozitate și, poate, cu prea mare nerăbdare. Oboseala nesfîrșitelor migrații se simte mai ales în ultimele cărți, adevărate depozite de forme și formule literare, de idei și de intenții nefinisate. Antologînd, scriitorul nu sintetizează : după un șir de experimente, *opera*, opus-ul care să pună în balanță numele celor doi Rebreanu se lasă așteptată.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Velea

Se aștepta foarte mult de la Nicolae Velea, copilul teribil al noului val de prozatori, „buzduganul" care anunța modificările genului, libertățile pe care și le puteau permite noii veniți. D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu își făcuseră rodajul după toate tipicurile, momentul debutului îi ajunsese abia după ce dăduseră toate dovezile multiplelor înzestrări, Nicolae Velea urcase pe firmament aproape dintr-o dată. Era tînăr, prozele sale, care nu se deosebeau prea mult de ale confraților săi, vorbeau despre o vocație novatoare. *Poarta* (1960), primul său volum, cuprinde schițe suficient discutate în presă. *Opt povestiri* (1964) ne arată deja că tînărul nu e un laborios. Dar e discutat cum nu mai e nici unul dintre autorii noștri. *În treacăt*, publicată în 1962, în *Luceafărul*, provoacă prima mare bătălie a literaturii noastre noi. Prima dintre bătăliile al cărei rezultat nu e dinainte cunoscut. Participă foști dogmatici care vor reabilitarea, tineri, bătrîni, studenți în curs de afirmare, veleitari care vor să-și vadă numele la gazetă *. Cu *Paznic la armonii* (1965) și, mai ales, cu *Zbor jos* (1968), scriitorul începe a dispărea din primplanul discuțiilor literare : experiențele noului val al prozei urcă

* Un dosar complet al cazului *În treacăt*, precum și al războaielor din jurul operei lui Velea, în *Al. Oprea, Mișcarea prozei*, Ed. pentru literatură, 1967, paginile 151—171. Criticul ne informează că Lucian Pintilie ar fi vrut să facă un film după schiță. Finalul filmului ar fi parafrazat *Romeo și Julieta* — aparatul i-ar fi descoperit pe cei doi îmbrățișați în cabina camionului, atunci cînd camionul va fi fost ridicat din ape.

Scanned with OKEN Scanner

la altitudini pe care personajele lui Velea, obișnuite cu viața liniștită la țară, se sufocă. Un volum de povestiri, *Cutia cu greieri* (1970) se adresează copiilor, placheta *În război un pogon cu flori* este intitulată cînd roman, cînd *fragment*. Din 1972, anul apariției, autorul n-a mai adăugit nimic, deși o culegere retrospectivă, *Întîlnire tîrzie*, apărută în 1981, îi oferea ocazia. *Vorbă-n colțuri și rotundă* (1973) adună comentarii pe marginea proverbelor, *Dumitraș și cele două zile* (1974) retipărește povestiri pentru copii, *Călător printre înțelepciuni* (1975) reia opul din 1973. „Proverbiala" sterilitate a lui Nicolae Velea ne ajută să studiem mai bine proza generației. Ceilalți autori nu și-au păstrat în antologii decît puține pagini scrise atunci, Velea a reținut aproape totul. Să precizăm că povestirile merită onoarea. El este singurul autor „de la 1960" al cărui moment de vîrf este epoca debutului său. Citind antologii de proză semnate de D. R. Popescu, Bănulescu, Sorin Titel, citind primele romane ale lui Breban, Bălăiță, Buzura intrăm deodată într-o literatură constituită, sărim cîteva etape ale devenirii prozei. Velea oferă arheologului scheletul intact al unei literaturi : nici o vertebră lipsă, nimic pierdut. În 1960, Velea era elevul eminent al epocii sale, caligrafia sa era perfectă, toate temele de casă primeau rezolvări de nota zece. El era mereu întîiul în soluțiile pe care le da unor ecuații propuse de criticii nărăvași ai momentului.

Velea dăruiește literaturii române prima serie de cooperatori fericiți *altfel :* nu grandilocvent. În 1960, cititorul era obosit de așa ceva, dacă vreodată dăduse atenție fericiților de care era plină literatura „nouă". Era „fericirea interioară" pe care, spre deosebire de confrați, Velea reușea să o „facă". Îi ieșea. Era expertul ei. Roadele sînt bune, așa că oamenii pot fi mulțumiți și, fiind mulțumiți, pot să se întindă la povești. Este tema faimoasei *La groapa de fumat :* „Strînsura fusese neașteptat de bună, așa încît Vartolomeu Urdă, omul pe care președintele cooperativei îl ținea în preajmă atunci cînd trebuia să expună cuiva de la centru sau ziariștilor, dibăcise cuvintele care trebuiau...".

Velea dibăcește mereu cuvintele care trebuie, ideile de lucru ale unei literaturi care, despărțindu-se de gran-

Scanned with OKEN Scanner

dilocvență, încercînd a fi „autentică“ nu are nici autonomia necesară și nici autorii pregătiți a se rosti în numele ei. Despre *bucuria interioară* care provine dintr-o viață „lipsită de griji“, Velea scrie cel dintîi și ideea face ravagii, în primul rînd între criticii dornici de vedete noi, de libertăți noi, de sondaj, de introspecție.

Generația orfelină găsea, prin Velea, un nou mod de a scrie despre obsedanta paternitate. Oamenii sînt ocrotiți de vremurile noi, de aceea pot să-și prelungească în liniște bucuriile. De aceea pot să aibă o viață interioară, spun criticii.

Generația orfelină își descoperă în Velea un autor cu sensul deplinătății. Literatura e o consecință a refacerii Totalității. Personajele povestesc fiindcă sînt „depline“, pot să-și depene întîmplările fiindcă au timp. Și au timp fiindcă pot să-și permită să aibă timp. E luxul pe care îl îngăduie noua societate. Literatura devine, și ea, un argument, o anexă. Velea inversează termenii, concluziile vor fi pentru el argumentul de a începe o *povestire*. Celebra *În treacăt* este construită pornind de la această ultimă propoziție : „Ei crezuseră că ocrotiți de oameni și de sensurile vremii se pot juca oricît și oricum“. Evident că nu se puteau juca oricît și oricum, zice cititorul după ce termină de citit trista istorie „a lui Romeo și a Julietei sale“ cooperatiste. Teza e spusă apăsat, subliniată, scoasă însă din *practica* unei literaturi, a unei serii literare căreia Velea îi descoperă „rațiunea de a fi“ ! Întreaga generație se oprise asupra adolescenților, asupra copilăriei *(copilăria umanității trăia aici,* în argumentele lor), asupra inocenților și a jocurilor inocenței. Toți insistaseră asupra *mirilor* și a întemeierii familiei. Istoriile cu familii care se destramă fiindcă sînt întemeiate pe vechiul cod etic îi interesaseră pe toți autorii generației '60. Velea radicalizează întrebările, dă cititorului răspunsuri categorice, utilizabile ca ghid de viață.

*
* *

Cum sînt, deci, eroii lui Velea ? La o primă analiză, sînt greoi, somnolenți, legați cu *pămîntul* printr-un soi

Scanned with OKEN Scanner

de pact special, printr-o formulă anume. Sînt *pămînteni*. Sînt oameni ai naturii, parte a naturii, fii ai naturii. *Sfioșenia și cumințenia lui Pavel Vîrșan (Întîlnire tîrzie)* ar fi unul dintre indiciile care îi arată încă aparținînd unei lumi care „gîndea în basme și vorbea în poezii." Prima dintre temele mari ale operei lui Velea ar fi *ieșirea din somn*, diferențierea de natura-mamă, emanciparea. Eroii se trezesc și singuri, odată cu vîrsta, dar sînt uneori *treziți* de inși care se ocupă de emanciparea lor.

Ieșirea din somn înseamnă despărțirea de viața inconștientă care îi ținea prizonieri înainte de fericita experiență. Sau de fericita *întîmplare*. „Dora era o fată *cam ațipită* (s.n.) asupra căreia se opreau doar privirile ucenicilor...", ni se spune în *Treceri*, I despre eroină. „Fica atunci se deștepta...", aflăm despre eroina din *Întîlnire tîrzie*. A ieși din somn, iată un moment esențial din viața personajului. Renașterea sa, intrarea sub cerul senin al Povestirii. Ieșind din somn, personajele lui Velea sînt iluminate precum sfinții din hagiografii. Constată cu uimire că gîndesc, că își stăpînesc gîndurile! Marin Preda va fi moșit această idee care, însă, îi aparține în întregime lui Nicolae Velea *. E un velism. Oamenii, copiii, bătrînii își stăpînesc gîndurile așa cum ar stăpîni ființe vii. Le mișcă exact așa cum ar mișca actorii unui spectacol.

Lumea lui Velea trebuie să trăiască la modul concret. Să se întrupeze. Rostul prozei e de a capta ideea inefabilă, de a opri, într-o statuie, curgerea imponderabilelor. Nimic nu poate vibra ca abstracție, totul trebuie să fie bine prins în carcasa concretului. Trebuie *zidit* în cuvinte.

Cineva poate să spună că lumea învățătorilor, a scrisului, a cititului, că manualele, învățatul, pot veni dintr-o experiență autobiografică. Evident că așa e: ca și în cazul lui D. R. Popescu, prezența și portretele învă-

---

* Că Nicolae Velea este fiul ideal al lui Marin Preda, scriitorul care îi înțelege perfect mesajul, se poate vedea și din *Viața ca o pradă*. Primul capitol din *Viața ca o pradă* trebuie citit pentru a vedea în ce măsură personajele lui Velea sînt *adînci*. Documentare, am spune...

Scanned with OKEN Scanner

țătorilor, a „școlii primare“ etc., etc. provin dintr-o experiență personală. Debutînd tînăr, scriitorul își transcrie documentele autobiografiei. E adevărat, dar nu trebuie să ne oprim aici. *Trezirea din somn* a personajelor trebuie corelată cu deprinderea de un sistem de semne. Personajul învață, *citind*, alt sistem de semne. Intră într-o nouă lume. Descriind procesul *intrării* în noua lume, a desprinderii de organic, generația insistă asupra scris-cititului : asupra sistemului de semne care o va introduce în noua lume.

E greu de spus cum procesul de învățare devine tentacular, prinzînd în plasa lui toate personajele lui Nicolae Velea. Toate, sau aproape toate, au drept repere ale vieții anii în care au învățat. Lecțiile. Manualele din școala primară. Termenii inefabili ai deplinătății sînt descoperiți prin analogie cu semnele, cu numele, cu termenii oferiți de *manualul* școlar : „Stam lungit pe spate și mă gîndeam la întemeierea mea. Așa mi-a venit *întemeierea*, ca la primară — întemeierea Munteniei. Era într-o toamnă. Ai mei, ăi bătrîni...“.

Figurile deplinătății sînt numeroase, cele mai multe sprijinite pe prestigiul manualului. *Vorbă-n colțuri și rotundă* trebuia să fie un manual comentat de bună purtare. Dar nu numai prestigiul manualului, ci și al *timpilor școlari :* „Pe urmă, tot într-o *recreație* m-am limpezit și eu...“, va spune același Dănilă Lencioiu.

Ca atare, cel puțin la începutul povestirii, eroii lui Nicolale Velea vor fi *elevi exemplari*. Vor fi, apoi, muncitor fruntași, țărani fruntași, șoferi fruntași. Duminică *(În treacăt)* „ajunsese cel mai bun șofer al raionului, lucra la cea mai bogată cooperativă și, de vreo doi ani, la marile sărbători, conducea singurul car alegoric care defila prin orașul reședință de raion.“. „Lui Spiricâ îi plac cărțile și insignele, e cuminte, măsurat și tăcut“ *(Noapte)*. Tehnicianul Corșatea *(Treceri* II) „era un om voinic în jurul a treizeci de ani, foarte destoinic și foarte muncitor.“

Elevi eminenți, personaje „pozitive“ ale unui timp al personajelor pozitive, exemplare, eroii lui Velea aparțin vîrstei paradisiace a povestirii, dar și *izgonirii din paradis. Vor să se mai odihnească, să se mai răsfețe.*

Scanned with OKEN Scanner

Trăind bucuria deplinătății, simțindu-se „ocrotiți", încalcă noua Lege.

Prozele lui Velea sînt pedagogice, dar pedagogia are, de multe ori, umorul necesar. Dacă prozatorul procedează *invers* decît colegii lui, dacă începe amintindu-ne că lumea despre care va vorbi este cea mai bună cu putință, nu înseamnă că tezismul — doar tezismul — îl împinge a oferi modele.

Aspirația către *model,* dezbaterile asupra modelului sînt trăsăturile unei literaturi care ar vrea să-l ridiculizeze. Dar, deocamdată, îl construiește cu talent, cu încăpățînare, cu consecvență. Un model, zice, autentic.

De la prestigiul școlii, al manualului, al proverbului, al textului sacralizat prin experiența înaintașilor, la prestigiul Cuvîntului nu e decît un pas. Velea nu-l face decît pe jumătate, e specialitatea sa. *În război un pogon cu flori* trebuia să fie opera sincronizării sale, romanul care să-l aducă alături de colegii săi de generație, cu toții trecuți în tabăra romancierilor. Cartea vrea să prelungească o temă pe care Velea o cercetase în fel și chip : cea a ratării sentimentale, a neînțelegerii. Cuplul pregătit de nuntă nu ajunge la împlinirea erotico-sentimentală, întîlnirea dintre cei doi e un eșec. Și *În treacăt* și *Întîlnire tîrzie* și *Treceri* (I și II) propuseseră asemenea cupluri. Aș adăuga că și D. R. Popescu și Fănuș Neagu impuseseră personaje identice. E tema vremii. A generației care întoarce pe toate fețele raportul dintre inocență și maculare.

Prin urmare, familiile Cojocaru și Cătălinoiu, și ele învrăjbite ca Montague și Capulet, hotărăsc să se încuscrească : Olina, fiica familiei Cojocaru, împlinește 16 ani, e război, prin sat vor trece trupe, iar o femeie gravidă devine inaccesibilă. Un gînd „velian" prin excelență. Olina este siluită de Mielu și rămîne gravidă, dar refuză a se căsători cu alesul părinților ei. Se eliberează, dobîndește conștiința de sine, devine ea însăși. Păcătuind „în flori", va naște „în flori" și va trăi „din flori". Arhetipul literaturii „concrete" a lui Nicolae Velea este Păcală, cel care *trage ușa după el.* Personajele sînt inapte să asculte vocile de sirenă ale limbajului figurat, destinul lor este de a trăi doar în lumea faptei. Femeia va

Scanned with OKEN Scanner

trăi, deci, conform logicii lui Velea, din comerțul cu flori. Ieșind din plasa intențiilor părintești, Olina devine ea însăși, recuperînd un întreg teritoriu al inefabilului. Teritoriul floral devine teritoriul definitoriu, feuda cucerită pentru literatură de personaj.

Romanul românesc nu era la prima încercare de acest fel. Arghezi studiase, în *Ochii Maicii Domnului*, specia, dar eroii arghezieni trebuiau să aibă har pentru a ilustra tezele dreptei credințe. Accentul cădea asupra relației dintre Mamă și Fiu (supratemă era mitul hristic), și nu asupra relației dintre Mamă și lume. Velea trăiește sau deplasează în orizont profan totul ; nu munteanul Arghezi, ci moldoveanul Creangă, cu a sa școală de catiheți patronează educația sa spirituală.

Dedicat *satelor de munte*, romanul lui Velea amestecă datele basmului cu ale idilei rurale, ale documentarului cu ale fabulei. Ocolind alegoria, dar nu fără a trage cu ochiul către ea, prozatorul ilustrează cînd basmul, cînd tabloul de gen. Înșiruirile didactice, de povestire educativă pentru proaspeții alfabetizați rămîn *în interiorul* unui roman clădit pe o estetică a naivului. Explicînd totul, edificînd pînă la capăt cititorul asupra profesiunii alesei sale, prozatorul asigură manualului un text exemplar, dar și sieși un teritoriu de explorare, pînă la capăt, a ideii :

„Flori pentru nunți, flori pentru onomastici, sau pentru înmormîntări, flori pentru Întîi Mai sau pentru serbarea sfîrșitului de an în școli, flori pentru pus în vase atunci cînd veneau în inspecții la Sfatul popular al comunei sau flori de pus în ureche ori la pălărie... toate se găseau la Olina și ea știa să facă buchetul, coroana. Potrivit prilejului.“.

Minunata viață la țară ! Din nou, ca și în cazul strălucitelor personaje „foarte destoinice și muncitoare“ urcăm în paradisul povestirii. Zîna cea bună se purifică mereu și mereu prin treburi gospodărești. Ocupațiunile rurale sînt nobile toate. Generația elogia rodirea, Velea descoperă și aici fabula care să emancipeze telu-ricul, statutul de orfelin, condiția bastardă. Roadele pămîntului sînt sublime, nimic din ce e pămîntesc nu e înjositor, dimpotrivă. *Casa* devine simbolul care guver-

Scanned with OKEN Scanner

nează, din umbră, înfăptuirea narațiunii : „Avea o casă frumoasă, mare, nu departe de pogonul cu flori, sub o coastă și sub o tîmplă de pădure, o casă care părea cu două etaje...“. Și fiindcă are o casă, deci „se întemeiase“ ca personaj, trebuie să aibă, ca toate personajele lui Velea, un auz cu tabieturile sale : „Avea multe păsări, mai ales bibilici și rațe, pentru că de cînd se alungase singură cu cei doi copii ai săi îi plăceau zgomotele.“. Eugen Simion observa în proza lui Velea „un simț excepțional al nuanței, ce permite accesul la zonele muzicale ale sufletului rural“. Îi plăceau *zgomotele* — captarea lor îi preocupa pe mai toți așii generației. Modelul Marin Preda este demn de a fi citat și aici. Există chiar și o schiță, mult discutată la vremea ei, *Sunetele,* în care „Plesnicute își mai auzea uneltele.“

Elogiul muncilor domestice pare normal în *În război un pogon cu flori,* ca și investiția de superlative pe care o face prozatorul. Florăreasă este și Lina, profesiunea avînd, la pragul artei, noblețe. Ea stilizează, în reprezentări esențiale, muncile agrare. E o profesiune de om supus vocației frumosului. Învestit cu demnitatea frumosului.

Zîna cea pură, noua, inocenta Ghenovevă trebuia să-și găsească o profesiune în care munca brutală să se sublimeze în artă. Metafora trebuia să se întrupeze într-un personaj de nădejde, să-și găsească *o casă* a ei.

Casa *, am arătat, e una dintre principalele figuri ale literaturii acestei generații de autori care, reabilitînd arhaicul, regăsește o tradiție a literaturii române. Niciunde *casa* nu trăiește ca în acest roman al deplinei inocențe. Neîntîlnind nici un fel de rezistență la femeia-fecioară, Ilie Terbeșel, Don Juanul satului, va avea o frază memorabilă : „O să fie vai de tine și de casa inimii tale, Olino.“.

Casa inimii, cu alte cuvinte, este în mare primejdie atunci cînd experiența vieții este insuficientă.

Într-o generație în care Nicolae Velea ar fi trebuit să fie pentru prozatori ceea ce a fost Nichita Stănescu

* Viața unei case este subiectul schiței *Încăierare.*

Scanned with OKEN Scanner

pentru poeți (cel puțin așa pronosticau, prin anii '60—'64 criticii), prozatorul a dus pînă-n pînzele albe ideea de economie a mijloacelor. El nu și-a permis nici o gratuitate (aproape). Semnificantul trebuie clădit în piatra semnificatului, aceasta este *casa* lui. Cuvintele nu au voie să zburde : ele sînt zidire. Starea lor de imponderabilitate este contrară legilor prozei. Prozatorul trebuie să fie *obiectiv* (și, teoretician al prozei obiective într-un articol fulminant, adevărat pamflet împotriva lirismului în proză, Marin Preda dădea, cu mare satisfacție, exemplul literaturii lui Velea), rece.

*

* *

Cum în fiecare dintre prozele lui Nicolae Velea apare tema *fiului*, îndeobște *risipitor*, Didiță, eroul celei mai solide nuvele a lui Velea, *Întrerupere*, va fi fiul risipitor al familiei. Fiul Didiță e un răsfățat, de unde și consecințele nefaste. Cu manualul de pedagogie în mîna stîngă, Nicolae Velea arată unde pot duce excesele de iubire maternelă. Școlar submediocru, apoi naufragiat în diverse profesiuni, omul își va regiza o seamă de comedii. Va fi un comediant, așa cum vor deveni personajele celei de a doua etape de creație a lui Velea, așezat în această etapă a scrisului său în apropierea liniei regale a comediei românești, Caragiale-Urmuz-Ionescu. Pe aceasta — sau grație acestei atracții „magice“ —, apar în proza lui Velea nu personaje, ci replici, încrengături lexicale, dialoguri. Cînd și cînd, se ivește și cîte un moș Nichifor Coțcariul. Dar în *Întrerupere* Nicolae Velea nu ajunge încă în această lume, Didiță nu trebuie lăsat așa. El trebuie transformat, reeducat, conform cerințelor. Activistul Dindelegan începe transformarea lui Didiță „începînd de la viteză“ :

„— Omul trebuie să aibă uitări, uitări de care pe urmă să-și aducă aminte, chiar așa i-a spus Tudor Dindelegan. Altfel e greu să trăiești. Și celor mai mulți oameni le place munca pentru uitarea, nu uitarea, altceva, nu știu nici eu cum să zic, poate tot pentru uitarea minutului în care se află. Pe urmă îți aduci aminte și de

Scanned with OKEN Scanner

minutul pe care ți se pare că l-ai uitat. Da' asta e că ți-l aduci aminte cu plăcere, ușor. D-asta — încheiase Tudor — cel mai lesne le vine ăstora legați de viteză.".

Nu știu nici eu cum să zic : iată-l pe activist cufundat pînă peste cap în apele inefabilului. Excelentul analist descoperă calea de a pătrunde în interioarele personajului Didiță. De a cuceri o zonă nebănuită încă de activiștii pe care îi întîlnisem în literatura lui V. Em. Galan, Ion Istrati, Dumitru Mircea etc. *Munca de lămurire* dusă în acești termeni înseamnă muncă de descifrare a sufletului „rural". Muncă de poet și de psiholog, de scriitor și de om de știință.

Relația cauzală este piatra unghiulară a edificiului epic. Velea explică mereu, e în continuă operațiune de alfabetizare a cititorului : „Acum, sigur, trebuie explicată *povestea* celor doi copii ai Olinei." În fiecare proză de Nicolae Velea sosește momentul în care trebuie explicat ceva. Uneori momentul sosește chiar din prima Apare un personaj nou, personajul nu vine singur, ci, pagină. Odată terminată explicația cu pricina, apare alta. ca la *Hanu' Ancuței,* cu *povestea* sa. Uneori autorul oprește curgerea narațiunii : „trebuie început altfel", ne lămurește. La modul impresionist, Nicolae Velea studiază terenul : de pildă, ar putea începe invocînd cutare amintire : „De pildă, afirmația lui Dindelegan că primul lucru de care-și aduce aminte este o după-amiază lîncedă de toamnă cînd nimic nu tresărea nicăieri, nici în curți, nici pe cîmpuri, nici în casă și stînd în mijlocul odăii mute și-a dat brusc seama că un scaun seamănă cu un patru, — afirmația asta, zic, trebuie pusă la îndoială.". Celebra scenă cu *mașina de cusut,* din primul volum al lui Preda, e reluată și trecută între posibilele variante ale „începutului". *„Proustianismul"* lui Velea, despre care — trebuie să ne amintim — s-a vorbit mult în epoca debutului său, dar și mai tîrziu, trebuie înlocuit cu un termen nou : *predismul* lui Velea. Întîmplările pe care le trăiesc, de care își amintesc personajele lui Velea, sînt, de foarte multe ori, verificate de *întîmplările* eroilor lui Marin Preda. Sînt o reluare a lor, o nouă așezare într-un context nou. Dacă țăranii lui Velea par aristocrați, au psihologii de aristocrați (cum crede cineva), au

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă au fost confirmați ca „aristocrați“ de literatura lui Marin Preda. Biografiile sînt, nu o dată, prescurtate, întrucît „le știm“ din opera maestrului.

Dacă semnificantul și semnificatul au, în proza lui Velea, o legătură neobișnuită, cel care construiește povești noi, cel care are o mobilitate „diabolică“ e semnificantul. Un sens secund dezlănțuie o istorie. Are o poveste. Stăpînește o întîmplare. Dacă am văzut că în literatura lui Nicolae Velea există „o cale inversă“ de realizare, dacă lumea sa este „pe dos“, *întîmplarea* este cea care fixează direcția narațiunii.

Între interesul copleșitor de care s-a bucurat Velea în perioada sa de început și dezinteresul care l-a înconjurat mai pe urmă, loc și timp de judecăți reci s-au găsit rar. Azi am avea timp să studiem direcția pe care se așează prozatorul bine temperat : e a literaturii române clasice, preocupate de personaje bine așezate în matca lor. Prin Genoveva și Dandu Panțurescu scriitorul adaugă încă două portrete memorabile seriei de portrete ale *dascălului de țară* existente în proza noastră. Tihna domestică există peste tot în paginile „clasicilor“, la Velea se strecoară o vibrație poetică ; instrumentele de captare a „stării“ sînt de finețe : „alteori, tot în ceasurile acelea de duminică după-prînz, nu era un pui de vînt. Frunzele rotunde și neclintite ale plutei păreau niște bănuți de argint spînzurați cu sfoară de crengi. Atunci învățătoarea privea iar puii de găină ațipiți cu gîtul întins pe pămînt, sub umbra mică a ardeilor, și asculta zumzetul adormitor al albinelor ieșind și intrînd în stupi. Privea și neclintirea plutei și era năpădită de o bucurie a statorniciei, aurie și moale ca mierea,...“. Lumea încremenită, oprindu-se în mișcări somnolente, amorțind, sau lumea ieșind din mișcare, iată *tablourile* în care Velea este maestru. Oamenii oprindu-se încet, odihnindu-se, relaxîndu-se. Trupul trăiește viața lui independentă, *casa* protejează relaxarea ființelor mari și mici. Breban va fi învățat ceva din descrierea acestui univers somnolent, pregătindu-se, parcă, de hibernare. *O mulțumire mijlocie* joacă rol de hipnotic ; de tranchilizant : „Dar după această mulțumire învățătorul tînjise ani, zeci de ani

Scanned with OKEN Scanner

și nimeni n-ar putea spune cînd și cum, ea devenise ținta vieții lui.".

Aici, linia modelelor urcă pînă la Rebreanu sau chiar la Slavici. Sentimentul timpului pe care îl trăiește Genoveva Panțurescu rimează cu cel sesizat de o schiță celebră : *Dințele*. Dar trebuie să scriem că Velea rezistă în competiția cu autorul lui *Ion*. Nu ne face de rîs pe noi, contemporanii lui. E drept că nu are răbdare de a întinde pe mari panouri epice istoria învățătorilor, ca satele *(Model* și *Rest)* între care pendulează învățătorii rezumă, prin nume, un rost social, dar precizia nuanței e mereu remarcabilă.

Mai sînt, cu un oarecare drept de independență față de domnul Paremie, primarul Glăvan și notarul Pîrvu, cei care ridicaseră „un foișor înalt de lemn, cu scări răsucite și o platformă cu geamlîc colorat („pentru inspecții. Adică de ce să mai coboare controlul în sat cu piciorul, șareta ori trăsura, cînd de pe uliți nu puteai vedea totul..."), jandarmul Pomară și cu șeful său — dom' șef cel nou — Tighin, Valentin cu a sa Marioară (care ilustrează zicătoarea „plînge rîsul de-astă vară"), Păun al Firii lui Pițurcă din comuna Vaca, morarul Cicerone Mertic. Mai apar, pentru a ilustra zicerea cu *cartea și partea*, metodistul casei de creație, Matache, cu inspectorul Zidaru și secretara tovarășului inspector, Carmen, prezențe insolite în această lume roasă de ambițiile respectării „întrutotul" a vechilor ziceri. Activistul Matache organizase o *duminică model* într-o comună de deal. Își dau concursul mai multe sate cu formațiile lor. Seara, activistul redimensionează, după modelul lui Băieșu, înțelepciunea cu cartea și partea. *Zici cultură, zici alergătură*, ar fi noua înfățișare a proverbului. Altfel, în afară de activistul cultural Matache și de inspectorul Zidaru (cu secretara lui) puțină lume nouă în satul din subordinea domnului Paremie. E drept, intruși sînt, după cum și comune învecinate care își trimit emisari în ținutul proverbelor (Surpații Vechi, Răscăieții de sus și Răscăieții de jos, Vaca). Lumea lui Velea este autentică, o știm din snoavele populare, din Anton Pann, din întîmplările lui Păcală. Dacă Velea și-ar fi dus la capăt roma-

Scanned with OKEN Scanner

nul lui Paremie, sau cel puțin, ar fi prelungit serialul pe o direcție anume, am fi avut un adevărat moment de *artă naivă*. Și o analiză a procedeelor artei naive.

Fiecare dintre personajele „istorice" ale proverbului e obligat să-și respecte „destinul" hotărît de gintă. Comedia începe de la autonomia pe care și-o reclamă întîmplările : faptele nu respectă proverbul, îl infirmă, spre uimirea, stupoarea și decepția personajului care patronează *zicerea*. Proverbele își trișează „stăpînii". Alteori, luate ad litteram, îl deservesc pe cel care vrea să le ilustreze. Se trăiește într-o continuă neînțelegere a proverbelor ! În *Ochiul stăpînului...*, Pop Zăbavă vrea să pună în aplicare proverbul ochiul gospodarului îngrașă animalul : „Într-acestea, Pop Zăbavă, leneș peste șapte sate, sătul de norocul terciului că altfel mînca mămăliga goală, se duse într-o zi la sanitarul Dragomir și-l întrebă dacă are ochi buni. Vestea se lăți, întrebările și nedumeririle se încălecau și nimeni nu dibăcea vreun răspuns cît de cît.". Să remarcăm că *ironia fină* cu care a fost blagoslovit prozatorul de toate conclavurile critice înseamnă *umor*. Prozator muntean, Nicolae Velea este, prin consecvența cu care își iubește personajele, urmașul lui Creangă, moldoveanul. Autorul este alături de năzdrăvanii lui, le iubește năzdrăvăniile, compătimește cu ei. Pot fi, eventual, personajele sale ironice, tratîndu-se cu ironie unele pe altele. Ironic e sanitarul Dragomir față de Pop Zăbavă, „leneș peste șapte sate", și nu autorul care înregistrează cu umor toată istoria : „Sanitarul Dragomir îl trimise îndărăt să vină, ca să-l constate, cu o sticlă de țuică. Să-l stropească în ochi, ca să-i vază mai limpezi și mai mari. Pop Zăbavă se duse, se-ntoarse și aduse. Dragomir bău singur două cești, ca să-i vadă calitatea și tăria, îl ustură și pe Zăbavă cu două picături în privitori, îi desfăcu pleoapele și-i zise că pînă aici e bine, e chiar foarte bine.".

O biografie ciudată are domnul Paremie, „rău conducător de căldură și în general de sentimente". Stăpînul (sau mai marele) personajelor proverbiale a fost marinar al flotei Mării Negre, are în urma lui cîteva căsătorii ratate, Parimia, ultima lui soție e încă „fără veri-

Scanned with OKEN Scanner

ghetă", domnul Paremie, fiind om pățit, acordînd timp de verificări alesei. Și cuplul acesta trebuia să fie à la Velea, căsătorit fără a fi căsătorit !

Parimia vorbește în proverbe, Paremie oficiază ritualurile unei lumi vechi, în care toate trebuie să se întîmple *conform datinei*. Proverb înseamnă datină, obicei care trebuie acceptat cu sfințenie de către toți.

Altfel, proverbele aparțin *bătrînei învățături*, Legii care trebuie respectate. Eroii lui Velea sînt plini de bunăvoință față de legi, pe care le încalcă la fel de bucuroși. Sau le-ar încălca : „Și cum zăpada se îndesa afară, ei își aduseră aminte că e iarnă și nu și-au făcut căruțe iarna, au doar sănii făcute de cu iarna ailaltă, și sînt cam păcătoși că nu se țin de învățătura veche, și le scăpă a plîns, și se legară ca chiar de a doua zi...". Personajele reprezentative greșesc mereu, uneori povestirile licențioase ale naratorului se apropie de ideea de decameron care, pînă la urmă, e ocolită cu grație.

În literatura de azi, *Vorbă-n colțuri și rotundă* are pandant *La Lilieci* de Marin Sorescu, evocare a satului arhaic, cu *naivii* lui, cu păcălitorii și cu isteții lui. Spre deosebire de Marin Sorescu, Nicolae Velea nu are răbdare a-și prelungi serialul rural. Romanul se reduce la cîteva episoade, excelente unele, mai încropite altele. Lumea naivă a lui Nicolae Velea avea nevoie de această operă — de această respirație liberă a ei, într-o Cartă a Proverbelor.

Lumea naivă : spectacolul de marionete al Cărții Provebelor aparține unui stil de actualizare a arhaicului. Arta naivă are drumul spre arhetip mai scurt decît cealaltă, a cărei expresivitate a fost complicată de-a lungul timpului.

Toți criticii „generației" au vorbit despre „oralitatea" prozei lui Velea. Într-adevăr, de la Caragiale și Marin Preda, nimeni nu a produs, în spiritul maestrului, dialoguri atît de pline de sens. *Zicalele* lui Velea sînt memorabile, replicile, pline de miez. Scriitorul are un auz rafinat, cuvintele au o melodie și, mai ales, o greutate, au un miez pe care doar o îndelungată experiență a rostirii le poate acumula. Sunetele, zgomotele pe care le

Scanned with OKEN Scanner

aud cîteva dintre memorabilele sale personaje trebuie înțelese ca voci interioare : captarea lor îl preocupa și pe Marin Preda, care descoperea aici un orizont al inconștientului : o voce a lui. La Velea nu există așa ceva, totul e în plină lumină.

Velea nu a fost un erou al conjuncturilor și nici o victimă a lor. A fost un scriitor care a apărut *la timp*, a dat prozei românești un număr de idei, a rostit mai apăsat ideile maestrului său, Marin Preda. Uneori le-a dat mai multă subtilitate și chiar finețe. I-a actualizat pe Creangă și pe Caragiale în texte pe care orice antologie a prozei românești le poate reține.

Colegii săi de generație i-au folosit sugestiile, pe multe dezvoltîndu-le. Opere majore au plecat, în demersul lor inițial, de la o sugestie a lui Nicolae Velea. Catalizator al prozei, Velea nu și-a dat opera sa majoră, cea care să-i pună în lumină excepționalele sale însușiri. Scrisul său, de tehnician perfect al „cuvîntului potrivit", greu de sens, e exemplar ; cuvîntul este pus în pagină de un artist. Dialogurile vorbesc despre un maestru, monologurile — despre o vocație a „vocilor interioare".

O seamă de străluciri parțiale. Opera care să le exploateze pe toate întîrzie și poate nu va veni niciodată. Recitindu-l pe Velea, putem întocmi un catalog al operelor absente : scriitorul a trăit într-un timp care le proteja iluzia eternității. Era timp, timpul — parafrazîndu-l pe Marin Preda — părea îngăduitor cu scriitorii.

Între scriitorii generației '60, Nicolae Velea a fost, poate, cel mai consumat de iluzia regalității scriitoricești. Artistul sfida, pe drumul urcător al șansei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Ștefan Bănulescu

Pînă în 1960, an care înseamnă debutul său în volum, Ștefan Bănulescu publicase eseuri, reportaje, recenzii. E cel mai vîrstnic între primii debutanți ai colecției *Lucea-fărul* și cel care, poate, inspiră simpatia minimă. Prefața cărții *Drum în cîmpie* e semnată de Eusebiu Camilar care, în afara unor repetate binecuvîntări adresate tinerei literaturi, nu zice mai nimic, nici o vorbă care ar putea isca interesul față de noul venit. Ceilalți avuseseră parte de nași mai atenți la mecanismele lansării. Bănulescu se putea alege doar cu aceste indicații de care avusese, și pînă atunci, din belșug parte : „Noii scriitori apăruți în literatura realismului socialist au în fața lor prezentul, ca un blid, plin de toate bogățiile. Noii scriitori au condiții de viață și de creație cum cei vechi le-ar fi rîvnit doar în utopii...". În definitiv, deloc inexplicabilă absența unui prefațator mai atent la vocea tînărului (încă) autor. Reportajele sînt bune dar nu foarte-foarte, și nu în afara modei care bîntuia genul. Dacă vom citi azi volumul, vom observa că marele scriitor din *Iarna bărbaților* se lasă presimțit doar ici-colo, în atenția cu care face fișa unei localități, a unui individ, în seriozitatea cu care *studiază* lumea devenită subiect al reportajelor. În cutare explozie lirică, nu prea repede reprimată. *Drum în cîmpie,* reportajul care dă titlul volumului, e un exercițiu literar într-un loc asupra căruia autorul va reveni mereu, *Sat în Deltă* pregătește *Mistreții erau blînzi* : scriitorul e copleșit, locul îl uluiește, un șir de superlative anunță interesul sporit al naratorului : „În imensitatea apelor deltei, cu peisajul nesfîrșit al lacurilor limpezi și albastre, do-

minate de cetățile de trestii verzi, cafenii, cenușii, care înconjoară grindul satului, apariția Pădurii Negre e uluitoare pentru natura acestor locuri. E o pădure de stejari seculari, în formă de monștri măreți, cu crengi contorsionate, tulpini de necuprins și rădăcini atît de groaznic încleștate cu pămîntul nisipos încît nu știi : pămîntul amenințat de ape se ține de stejari, sau stejarii de pămînt. (...). La doi pași de Pădurea Neagră izbucnește pustiul desăvîrșit : spinările albe, colosale ale dunelor de nisip — cele mai înalte dune ale deltei — răsfirate înapoia satului, care seamănă cu niște trupuri de animale cuaternare...". Modelul Bogza este vizibil peste tot. Uluirea, epitetele, metaforele sînt bogziene. Dar nu numai atît : cititorul de azi al lui Bănulescu poate descoperi cartografiile atente, grija pentru minuția desenului, atenția la precizia informației. Există un fel de implicare patetică a reporterului care ar fi trebuit să dea de gîndit criticii. Proiecții pe ecranul imens al eternității, dar și descrieri ale unor *forme* de relief neprietenoase, ale unei naturi neprietene. Nu există pace între om și natură : aici natura e capcană : „La fiecare pas însă e o formă de relief neprevăzută ; prins în văile întortocheate ale dunelor, care îs gata să desfășoare largi giulgiuri de nisipuri milenare, te-ai înfunda în găuri prăpăstioase, în surpături cu ape coclite și cleioase, ai da peste cioturi de copaci ascunse în tufe de mărăcini...". Există în rezumat și *Mistreții erau blînzi* : „Într-o asemenea primăvară, unui pescar i-a murit un copil. Nu avea unde să-l îngroape. (...). I-a îngăduit învățătorul să-l îngroape în curtea școlii, căci școala avea curte înaltă...". De la acest reportaj, scris în mai 1958 și pînă la *Mistreții erau blînzi* au trecut șase ani. Aproape tot atîția de la reportajul *Ger de februarie* pînă la *Vară și viscol* și *Dropia*, nuvele ale neamurilor vechi. „Eu nu-s ca ei. O să afli dumneata și despre ei și despre mine. Eu sînt din neamul Iaurum", îi spune cineva reporterului. *Iaurum*, continuă el, este „un neam vechi, care a pus vatra satului".

Drum în cîmpie nu anunță — de ce să supralicităm — un mare scriitor. E o carte supusă cerințelor, exigențelor, un volum liniștit cu opere „de servici". Autorul a

Scanned with OKEN Scanner

pus suflet, s-a implicat în cîteva dintre reportajele sale. Pînă la apariția capodoperelor nu mai e mult. Important e că scriitorul a avut timp să aștepte.

În 1964, Ștefan Bănulescu publică, împreună cu Ilie Purcaru, volumul *Colocvii*, culegere de interviuri și colaje publicistice în care accentul cade asupra măiestriei scriitoricești : temă la modă la începutul deceniului șapte. Din cartea sa de debut scriitorul păstrează paginile pe care le consacrase lui Rebreanu și genezei romanului *Ion*. În 1964 publică prin reviste cîteva dintre nuvelele care îi vor asigura locul important pe care îl are în cadrul literaturii noastre actuale. A doua ediție a nuvelelor apare în 1966 fără modificări, pentru ca ediția a treia din 1971 — revăzută și adăugită (se adaugă nuvelele *Vieți Provizorii* și *Casa cu ecouri tîrzii*) să dea o imagine completă nuvelisticii.

O situație aparte vor avea în cadrul operei *Cîntece de Cîmpie*, volum de versuri deosebit de drag autorului de vreme ce revine mereu asupra lui. La prima apariție a *Cîntecelor...* (1968) scriitorul își anunța publicul că „Ele s-au ivit, chemîndu-se unele pe altele, ca o dureroasă amintire a unor existențe de mult sfîrșite, din sentimentul filial fără încovoieri față de locurile natale, locuri a căror imagine nu mai putea fi pătrunsă așa cum fusese într-un trecut îndepărtat, decît prin comuniunea spirituală a versului de cîntecul vechi". Ultima parte a frazei spune, pentru cine e atent, foarte mult. În 1979, scriitorul publică ediția definitivă a *Iernii bărbaților*, adăugînd *Cîntece*-le într-o *addenda*. În nota introductivă a volumului, Ștefan Bănulescu arată că versurile sînt „documente lirice ale spiritualității personajelor [...] *Iernii bărbaților*... atît *Cîntecele*, cît și nuvelele cuprind, la modul evident, elemente principale de geneză pentru romanul „Cartea Milionarului, din care a și apărut, anul trecut (n.n. : în 1978) primul volum". Într-un *Argument* (final !) la retipărirea *Cîntecelor...*, scriitorul ne informează că ele sînt anterioare nuvelelor și că „aproape în proza tuturor nuvelelor apar, din cînd în cînd, versuri și imagini trase din *Cîntece*". Acesta e adevărul gol-golut,

Scanned with OKEN Scanner

confirmăm și noi aici. *Cîntecele de cîmpie* este nebuloasa poetică din care s-a închegat galaxia Bănulescu. Noi trebuie să spunem că fără nuvele mare lucru nu valorează *Cîntece*-le așa cum nici reportajele de debut n-au prea mare valoare. Lîngă ele — parte a lor — încep să trăiască. Le auzim, le simțim înălțarea în văzduhul torid al locurilor. Sînt *documente lirice* și trebuie să le primim ca atare — ca parte organică a unor opere care devine. Tot prin ele. Ele conțin sugestiile, ele poartă viu sufletul locurilor.

Scrisori provinciale (1976), operă de rafinament lingvistic, adună publicistica, eseistica scrise mai ales în 1975, dar nu ezită să adauge operelor noi pagini vechi, unele rescrise.

În anii 1976 — 1977 Ștefan Bănulescu publică prin reviste pagini din *Cartea Milionarului*, roman pregătit îndelung, anunțat în numeroase rînduri ; spre marea surpriză a cititorilor săi fideli, *Cartea Milionarului* e o tetralogie, cuprinzînd : I. *Cartea de la Metopolis ;* II. *Cartea Dicomesiei* ; III. *Sfîrșit la Metopolis* ; IV. *Epilog în orașul Mavrocordat.* Prima parte a tetralogiei apare, totuși, în 1977, confirmînd excelența povestitorului, distincția stilistului, mai puțin însă vocația de arhitect a lui Ștefan Bănulescu.

Cam așa ar arăta o fișă bio-bibliografică Ștefan Bănulescu : transcrierea ei nu reprezintă un act birocratic sau un ritual introductiv, ci are menirea de a sublinia faptul că prozatorul a scris foarte puțin și a simțit la fel de puțin nevoia să participe, prin articole de atitudine, la viața momentului literar. Cum vor fi arătat birourile revistei pe care, cîțiva ani, a condus-o ? Desigur că după bătăioasele vremuri ale epocii *Eugen Barbu, Luceafărul* trebuia temperat și fără îndoială, în vremea conducerii lui Ștefan Bănulescu, revista a fost liniștită și sobră, învăluită într-un aer de pace inexpugnabilă. Vocile tinerilor ei nu au fost lipsite de sunete rebele, dar nimic nu va fi ieșit în afara unor sobrietăți bine strunite. Cum vor fi arătat, ne întrebăm de la distanță de timp și loc, încăperile revistei în vremea directoriatului bănulescian ? Negreșit că peste ani, martorii oculari,

Scanned with OKEN Scanner

autorii de memorii, vor mărturisi în texte meticulos aranjate, cum arătau ei și cum se lucra acolo, atunci... Noi putem bănui o austeritate monahală, încăperile servind drept chinovii în care redactorii se retrăgeau să bată cuvenitele metanii. Intrarea șefului, cu fața imobilă și privire aspră, va fi potolit și zbîrnîitul ultimului bondar ce va fi cutezat să se aciuieze pe vreun colț nepăzit. Iar după o liniște adînc reflexivă, în care se va fi contemplat veșmîntul de postav, șiac sau dimie al fiecărui penitent, o voce egal cenușie va fi coborît pedeapsa cotidiană pentru fiecare dintre cei înfățișați : migălirea scriptei, a noua, a zecea, a mia oară, pînă cînd candidatul la castitatea literară își va fi presimțit, pe pagina zumzăind de semne stranii, lumea împăcării... Cînd, în ziua sorocită revista va fi apărut totuși, cu nemernică punctualitate, întins pe scaunul său directorial, directorul va fi suferit adînc *trădarea* supușilor săi ; inevitabilă, parte a ființei lor dar și a ființei sale păcătoase, făcute nu numai din evlavie, ci și din trup trădător săptămînal, în literă scrisă... *Scrisori Provinciale* se încheie cu o anatemă aruncată grafomanului, stării umane alienate de condiția de *homo scriptor :*

„Contrar celor care susțin că televiziunea și multe alte mijloace ale Massmediei vor alunga de pe lume meseria scrisului și o vor zvîrli într-un fel de proto-istorie a civilizației, totuși, acum, în ajunul anului 2000, se scrie enorm, se scrie mai mult ca niciodată. Îți spun o banalitate, în unele țări ultra-civilizate apar dimineața jurnale în zeci, poate și în sute de pagini, grele nu chiar să le cari cu roaba, dar, oricum, peste putință de a le citi măcar superficial în graba trebilor unei zile. Ce-aș putea să-ți mai spun ? Că în această furie a scrisului (care are la bază un lucru foarte serios, nevoia de informație și instruire), că în această competiție a tonelor de literă scrisă a pătruns și pătrunde cu abilitate un număr enorm de grafomani, de închipuiți ai scrisului, mai stilați și mai puțin stilați, care fac, pe zi ce trece, tot mai greu drumul gazetarilor și scriitorilor autentici, în virtutea legii prăfuite că moneda rea o alungă pe cea bună ?

Scanned with OKEN Scanner

Eşti un om cu umor, să împingem lucrurile mai departe, imaginează-ţi deci, exagerînd, fenomenul pe scară mondială, pentru a te tonifica şi a şti mai bine să-ţi aperi profesia de asaltul dezlănţuit al grafomaniei care, altfel, te-ar putea strivi, în cel mai bun caz contagia... Grafomani lirici, grafomani fair-play şi grafomani injurioşi ; grafomani solemni şi grafomani frivoli ; grafomani citadini şi retrografomani, grafomani ermetici, grafomani labirintici, grafomani metafizici ; dar şi grafomani cu ora şi cu sezonul, după cum şi grafomani inter-oceanici, grafomani-pureci ai sportului, ai cinematografului sau ai tribunelor, în sfîrşit, de toate specialităţile. Să nu idealizăm trecutul — şi secolele precedente au avut grafomanii lor, nu li se mai păstrează memoria pentru că, normal, n-a trecut pragul anilor decît ceea ce e viabil."

Această pagină oarecum mizantropică (în ciuda finalului ei plin de încurajări) trebuie înţeleasă ca un moment al apărării *artisticului ;* tradiţia luptelor de acest gen e veche, clasicii noştri iubiţi (vezi *Horaţiu : Urăsc profanul vulg...)* visau, la vremea lor, purificarea, detaşarea şi înnobilarea, meseria lor fiind sacră.

Absenţa scriitorului, putem înţelege, provine dintr-o inteligenţă ordonatoare ; conştiinţa *operei-unicat,* religia operei înlătură *producţia* literară. *Producţia literară* (artistică) ar fi nu numai subiectul *Scrisorilor Provinciale,* ci al întregii eseistici a lui Ştefan Bănulescu. Prozatorul trăieşte, pînă la superstiţie, ideea că eliberarea inutilă a cuvintelor naşte monştri. În *Cartea Milionarului,* botezul lui Glad („poreclirea", *numirea)* cere timp, ceremonii, eforturi. O poreclă „rea" ar stigmatiza individul în ochii comunităţii, l-ar macula pentru toată viaţa. Milionarul îşi ascunde, ucenicul cu grijă, protejîndu-l, pentru a-l feri de numele neprielnic.

Aşadar, scriitorul publică foarte puţin, trăind nu numai obsesia unicatului, ci şi paralizia condeiului în faţa cuvintelor ce nu ilumineză lumea sa. În timp, textele vor fi reluate, adăugite, rescrise. În *Cartea Milionarului* apar (reapar) Vasile Bazacopol, Emil Lăscăreanu, Milionarul, nume cunoscute din *Vară şi Viscol* sau *Masa cu oglinzi,* topometristul, Metopolis, Insula Cailor, Cetatea de Lînă din *Tablouri de familie* etc. Reluările nu neagă

Scanned with OKEN Scanner

scrisa anterioară, ci lărgesc perspectiva, deplasează interesul asupra unor parabole mai largi. Reihenbach *(Cartea Milionarului)* preia o parte din pasiunile pe care le avusese, în *Masa cu oglinzi,* Bazacopol ; *Constantin Pierdutul I-ul,* stranie legendă în numita nuvelă, capătă identitate clară în roman. N-ar fi exclus ca, în înaintarea în timp, romanul să înglobeze (adaptate) nuvelele. Lumea sa parabolică, hrănită din ele, și-ar recunoaște, astfel, o firească paternitate.

*
* *

Întîi de toate se cuvine a semnala admirabila regie a textului : nuvelele din *Iarna bărbaților* reprezintă, în această privință, performanțe ale literaturii românești. Există în nuvele o tehnică literară absolut remarcabilă, în care cuceririle de ultimă oră ale prozei moderne nu sînt preluate epigonic, ci altoite pe o tradiție temeinică. Nimic nu ne împiedică să bănuim că scriitorul ar fi studiat cu atenție *modelele* prozei românești clasice : epoca sa de eseist și de reporter, de la *Drum în cîmpie* (1960) la *Colocvii,* volum alcătuit împreună cu Ilie Purcaru (1964), ar fixa cîteva momente ale *studiului.* În ultimul volum, Bănulescu semnează două capitole consacrate lui Caragiale și Rebreanu ; documentaristul și eseistul își distribuie, fără ifos, rolurile. Pilduitoare pentru metoda de lucru a scriitorului ar fi descompunerea „modelelor", analiza textelor *model,* reconstituirea epocii după *documente ;* scriitorul-reporter imaginează chiar și un „interviu" cu Caragiale în care autorul „Scrisorii pierdute" e pus să răspundă (prin *decupaje* din opera sa) la întrebări fundamentale : ce e arta, ce e talentul, ce rost are idealul artistic... Tehnica anchetei poate fi vizibilă și în nuvelele lui Bănulescu, după cum ar fi vizibilă și o teorie a „muncii artistice", a creației literare și neliterare. Mereu apropiat tradiției, prozatorul o *comentează* tocmai prin unghiul de vedere al abordării pre-textelor prozei tradiționale sau a literaturii tradiționale ; în *Cartea Milionarului* (ca și în nuvele) autori apar peste tot. *O feerie bizantină,* spectacolul care trebuie să încununeze sărbătorile Metopolisului dublează, într-un fel, *Cartea Milio-*

Scanned with OKEN Scanner

narului așa cum tribulațiile dramaturgului (ins maleabil, capabil de adaptare și metamorfoză) subliniază calitatea Milionarului. Dacă Dramaturgul, autorul festiv al cărții propune (a se vedea indicațiile scenografice) o atmosferă de vis, cu mare risipă de aur, diamante și purpură, în decoruri grandioase (Palatul Erotocrației, amfiteatrele Hipodromului, Marea Sală de Ceremonii a Palatului Sacru ș.a.) nu înseamnă că grandilocvența nu e cenzurată de dublurile personajelor de gală : lîngă Crainicul vesel apare Crainicul prăpăstios, lîngă Teodor Prodromul, poet bogat cu idei înalte, apare Teodor Prodromul, poet sărac („cu idei joase și veninoase"). Apare chiar și Procopius din Cezareea, în dubla sa ipostază, de lăudător și de bîrfitor. Dincolo de feeric, dramaturgul are grija „celor nevăzute", a feței ascunse a „văzutelor". Există un pre-text teoretic. Ar trebui mai întîi, în analiza literaturii lui Ștefan Bănulescu, un prim capitol consacrat tradițiilor prozei la care, prin textele *sale* face *aluzie* prozatorul. Criticii și istoricii literari au semnalat o seamă de interferențe : Perpessicius (*Lecturi intermitente*, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 22) începe șirul cu Emanoil Bucuța (Bănulescu „ar readuce pe tapet tema acelor nocturne practici funerare, în care atîtea reminiscențe au inundat fondul creștin al ritualului, și pe care și alți scriitori ai noștri, între alții Emanoil Bucuța, a utilizat-o fie în procesiunea de noapte la bolta apostolului și mai apoi în cimitir, a femeilor timocene din Kumbari, fie, mai ales, în nuvela *Legătura roșie*"). Diferențierile, opozițiile ajută comparația. Ar mai putea fi (după Perpessicius, ca și după alții) enumerate *Vechime* și *Ostrovul lupilor* de Sadoveanu, *Calul dracului*, *Kir Ianulea*, *La hanul lui Mînjoală* de Ion Luca Caragiale, *Rusoaica* de Gib I. Mihăescu, *Remember* și *Craii de Curtea-Veche* de Matei Caragiale. S-ar mai putea adăuga numeroase nume și opere, de la Gala Galaction și V. Voiculescu la Sandu Aldea, de la Zaharia Stancu și Mircea Eliade la Fănuș Neagu, care ar putea servi „model" lui Ștefan Bănulescu. Sau, mai exact : care au scris despre aceeași *lume*. Despre aceeași umanitate văzută prin miraculoasele lentile ale miturilor ei. Prin nuvelele sale, Ștefan Bănulescu s-ar încadra scriitorilor ce au semnalat fabuloasa geografie

Scanned with OKEN Scanner

a Deltei, a Bărăganului, a Dobrogei, dar și celor care, de la Urmuz la Márquez (la scriitorii realismului magic sudamerican) au devenit puncte de referință ale modernizării prozei. Lumea lui Ștefan Bănulescu este o lume apropiată nouă și totuși depărtată, aducînd din vremi străvechi *legile* ei ; o lume trăind *altfel :* o lume existînd din începuturi. O lume a pădurilor, a apelor și a regnurilor primordiale, în care pacea între om și sălbăticiune vorbește de înrudiri recunoscute, își trimite, în cărțile lui Ștefan Bănulescu, emisari convinși de valoarea exemplară a existenței lor. Ca într-o parte din operele („clasice") numite mai sus, lumea lui Ștefan Bănulescu își trăiește sau retrăiește străvechile ei ceremonii, străvechile ei ritualuri : „oamenii trăiesc după semne vechi, fîntîna lui cutare de cînd cu seceta din '880, salcîmii paparudelor, cîmpul cocorilor, drumul subțire, călcîiul mutului. Sat singur, la stînga soare, la dreapta soare, în față crivăț, în spate lupi, iar noaptea, lună — cînd este. Ți se întîmplă un necaz, ți-l faci în sat, fie că ești din partea locului, fie că ai venit ca străin, n-ai unde fugi, ești încolțit, petreci necazul sau te petrece, altfel n-ai de ales decît cîmpul sau balta, dar amîndouă sînt departe și te prinde și musca, și țînțarul din urmă."

Mari spații ale absenței înconjoară locurile : izolarea ar fi una din legea acestor colectivități ce, prin lipsa de legături cu *ceilalți* poate conserva, intactă, o *lume*. Nuvele ale acestei lumi, textele lui Ștefan Bănulescu fac *istoria* și *geografia* acestor locuri. În interiorul lor există o *cronică*, un letopiseț rostit de personajul *locului*.

*
* *

Personajele lui Bănulescu caută *ceva* într-un spațiu cotropit de veșnicie. Un loc de mormînt, în *Mistreții erau blînzi*. Apele însă au acoperit totul. În *Satul de lut*, căutat este un supraviețuitor, oamenii vor să știe ce s-a întîmplat cu dispărutul regiment 14. Supraviețuitorul însă nu există, știrea că ar exista se bazează pe o confuzie. În satul F. nu există nici un factor poștal care ar putea da informații asupra regimentului 14. Drumul oamenilor pe cîmpul întins ca o mare e zadarnic. În *Vară*

și viscol este căutat dezertorul Nereju. Locotenentul Oboga și caporalul însoțitor pătrund într-o lume ruptă de civilizație. De fapt, își lămurește locotenentul ordonanța, nu dezertorul trebuie găsit, altul e rostul misiunii lor. În *Masa cu oglinzi*, sculptorul Marteș, Bendorf și adolescentul Caius caută — nici mai mult nici mai puțin — orașul. Orașul pare înghițit de cîmpie, sînt în apropierea lui și nu îl văd. Pentru o clipă impresia e că ai urcat pe aripile lui Kafka sau ale lui Buzzatti, deja intrați în anii 1962—1965 în zona de curiozități și interese ale prozatorului român. O lume absurdă. Dar nu, lumea lui Bănulescu nu e absurdă. A fost doar un impas, un moment al neșansei, *o iluzie*. Aceste personaje care caută ceva într-un teritoriu străin vor descoperi de fiecare dată un ghid care să-i inițieze în tainele acelui teritoriu. Ei vor întîlni mereu amfitrionul perfect sau măcar amintirea lui, foarte bine păstrată în memoria locului.

Oamenii caută ceva, dar fără foarte mare convingere. Itinerarul lor este clar, drumul lor este destul de bine însemnat în hărțile locurilor. Chiar dacă ei nu îl știu, cineva îl știe. Sînt într-o lume străină, dar niciodată într-o lume dușmană.

Cea mai semnificativă, din punctul de vedere al opțiunilor generației, este *Mistreții erau blînzi*. Apele revărsate au invadat satul, a murit un copil și trebuie îngropat. Oamenii — cei care trebuie să împlinească, aici, ceremonia — caută pămînt ferm. Nu mai există loc uscat — pretutindeni sînt ape.

Loc de mormînt. Mistreții erau blînzi, Ninge la Ierusalim și *Marea Roșie* de D. R. Popescu, *Iona* de Marin Sorescu sînt etape ale luării la cunoștință a ierarhiei valorilor. Dacă apele simbolizează inconștientul, am putea descifra în aceste proze o victorie a conștiinței individuale. Sînt opere despre conștientizare, despre ieșirea din informal, despre un timp al civilizației. Opere ale Începuturilor, ele vorbesc despre o lume elementară.

O barcă rătăcește în căutarea pămîntului. Dar mai există, oare, pămînt ? Natura înghite, „consumă". Mitul resurecției, cel din *Iona*, cel din *Marea Roșie* funcționează fără greș și în opera lui Bănulescu. La D.R.P., mi-

Scanned with OKEN Scanner

tica balenă devine mașină, oceanul, pădure. La Bănulescu, Cîmpie.

Generația '60 presimte că trebuie să o ia de la capăt și o face cu mîndrie și, uneori, cu tupeu. Orgoliul ei este de a se sprijini pe pămîntul ferm al miturilor primordiale. Apele, prin simbolurile pe care le constelează, oferă scriitorului șansa unui demers original și a unei sinteze. În *Mistreții*... se caută un colț de pămînt ferm, în altul, un oraș înghițit de Cîmpie. Un oraș purtat, ca *Iona*, în pîntecele unei balene.

Forma ca limită ar putea fi unul dintre capitolele de început ale acestor cărți, negreșit *de învățătură*. Descoperim o lume cu oamenii, credințele ei : lume veche care poate asigura certitudinile unui arbore genealogic.

Odată înghițit de balenă, Personajul este reprezentat prin a doua limită a sa : Leviatanul. Într-un eseu al lui Orwell, *Inside the Whale*, autorul lui *1984* scrie : „Intrați în balenă... încredințați-vă procesului evolutiv al lumii, încetați a lupta împotrivă-i, străduiți-vă să-l acceptați, să-l suportați. Aceasta pare formula pe care orice scriitor rațional o va adopta pînă la urmă.". Am spune că reflecția lui Orwell nu e lipsită de o undă de ironie. Formulată în 1939, ea se naște pe cîmpul bătăliilor pierdute. Pe ultima linie de rezistență, el, scriitorul, poate medita doar asupra supunerii față de legea scrisului. Orice altă libertate nu poate fi decît iluzorie : el este în interiorul Balenei, adică al unei structuri care vrea să-l asimileze. Polisul dar și Cîmpia, Megapolis-ul dar și Apele, Orașul dar și Bălțile, Casa dar și Fluviul devin organisme care „înghit" pescarul. Care îl consumă. Ștefan Bănulescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe dar și D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu se vor încredința *procesului evolutiv al lumii*, vor adopta formula pe care „oricare scriitor rațional va adopta-o pînă la urmă". Aproape toți scriitorii generației '60 se vor retrage în interiorul unor formule literare trainice, verificate („sînt absorbiți de ea") pentru a descoperi aici calea către Lumile originare.

Iarna bărbaților, *Vînătoarea regală*, *La Lilieci*, *Zoosofia*, *Imnele bucuriei* sînt cărți exemplare prin voința cu care autorii își anihilează „tentația originalității". Satul

Scanned with OKEN Scanner

creează, scriitorul este doar cel care înregistrează pulsul său vital. Satul este cel care își afirmă puternica sa personalitate, scriitorul este uimitul grefier. În toate nuvelele lui Bănulescu expertul locurilor, cunoscătorul perfect al obiceiurilor stă în umbră. Nu vrea să se trădeze ! Nu e bine. Cel care scrie reportajul orașului din Cîmpie — vezi *Masa cu oglinzi* — semnează doar cu inițialele. Cel care citește reportajul — și el artist — ajunge la concluzia că „a avut talent, păcătosul !". În *Satul de lut* cel care-l inițiază pe narator în secretele locului este un compozitor. Ar vrea să scrie o simfonie : *Satul de lut* s-ar numi simfonia. E război, după război tînărul ar dori să urmeze conservatorul. Un bombardament îl ucide. În *Vară și viscol* cei care îi inițiază pe locotenentul Oboga și pe caporalul însoțitor în tainele locului este plecat din satul cu pricina. „Cam din Glava (satul căutat, n.n.) aș fi și eu, dar de cînd mi-a luat băiatul la rechiziția nemților stau la o fată a mea din Maltezi, la 30 de kilometri de Glava, cu toate că se spune că satele astea două ar fi vecine". În *Dropia* povestește Miron, și el venit prin căsătorie în sat. El este cel care divulgă secretele Marilor Familii, ale Familiilor Întemeietoare ! Dar cunosc ei toate secretele ? Sau rămîn la suprafața vizibilă a lucrurilor ? Familiile Întemeietoare nu sînt nici ele *de aici* : au venit și ele aici, cu multă vreme în urmă.

Acestea însă s-au întîmplat demult. Acum, în timpul prezent, Marile Familii își trăiesc sfîrșitul. Cu moartea lui Grigore Nereju ar dispărea „ultimul Nereju". Horațiu, din *Masa cu oglinzi*, meditează — în fața sfîrșitului său iminent — la „stingerea neamului" : „Au plecat rude de ale noastre pînă în Brazilia și tot nu s-au pierdut", își revine Horațiu după un moment de panică. Dar, iată, chiar dacă trăiesc sub amenințarea sfîrșitului, „neamurile" nu pier. Un Nereju, mereu amenințat cu moartea, nu moare. Dar în fiecare povestire sînt *neamuri obosite*. Sîntem martorii unui șir de inițieri, ai unor treceri simbolice „în moarte". Cele mai multe *inițieri* le descoperim în *Vară și viscol*. Nuvela începe cu secvența *Lăsați-vă săniile și copiii și veniți*. Într-un peisaj de ghețuri scitice un grup de oameni își părăsesc femeile, săniile și

Scanned with OKEN Scanner

copiii, pentru a pleca. Unde vor pleca ? Gesturile sînt rituale, înțelegem că oamenii le-au făcut de numeroase ori, că au stăpînit locurile așa cum doar foarte demult locurile erau stăpînite :

„— Lăsați-vă săniile și copiii și veniți ! — și, fără să-i aștepte pe ceilalți, Tobol a încălecat pe sloi, a dezlegat din sfoara prinsă la umăr cele două oase de cal care-i atîrnau la șold, și le-a pus sub tălpi și, proptind în gheață lemnul lung și gros cu cui în vîrf, și-a făcut cu toată puterea vînt spre malul celălalt, înspre pădurile bălții...“. Un număr de bărbați trec fluviul. Cine sînt, unde se duc ? Unde *trec fluviul* ? Într-o altă secvență aflăm că toți au murit, că *plecarea* avea loc în primul război mondial. *Ceilalți* îi vor situa în timp. Ei, eroii primei secțiuni, sînt exilați într-o protoistorie. Sînt mesagerii altei lumi și ai altui timp. În secțiunea a patra îi vom întîlni pe locotenentul Oboga cu caporalul său din nou în fața fluviului ; acolo sînt caii bătrîni lăsați să moară, caii tineri să se înmulțească. Sînt cai părăsiți. „N-o să mă credeți, dar caii care au să intre cei dintîi în Dunăre, ca să se ia după pod înot, sînt gloabele care au fost aduse în baltă să-și dea sufletul“. Specialistul locului îi sfătuiește să vadă priveghiul care se face pentru Grigore Nereju : „La Nereji priveghiul e lucru cu socoteală, lucru frumos, mai mult o sărbătoare pentru curajul celor vii. Aprind focurile în curte, vin bătrînii cu măști de pe lumea cealaltă să ceară sufletul celui sfîrșit.“. *Lucru cu socoteală : Măști fără oameni* descrie alt spectacol *al trecerii*. Reproduce un *rit de trecere*. Formule sacramentale unice, adevărate poeme venite „de dincolo de timp“, rostite solemn transformă spectacolul măștilor într-un spectacol al unei lumi *ascunse*, existînd dincolo de timp. Scriitorul înregistrează *tot*, el este caligraful, grefierul : „O mască de floarea-soarelui se apropie de masca Tobolului, îi mîngîie barba de cîlți, îi dă părul lung de cal la o parte de pe frunte, îi pipăie coarnele de berbec împletite cu spice de grîu și zice : — Cînepa pe care o sădeam eu era mai albă, caii pe care-i știu eu erau roibi și nu murgi, iar berbecii grași și ciuți. *Ești din alt timp, mai dinainte.* (s.n.) Cinstit să fiu, nu ți-ai rușinat vremea. Cînd te bătea vremea, bărbatul

meu, neamul tău dinspre vremea mea, avea dinți de lapte... Salcia care crește și din lemn uscat ne mai știe pe toți...". Oamenii continuă lumea animală, un lanț al ființării leagă toate făpturile. *Podul de dar*, ultimul capitol din *Vară și viscol* ar fi trebuit să fie al inițierii celor doi intruși. Grigore Nereju le aduce *podul* să-i treacă dincolo, dar cei doi l-au crezut fugit. Grigore Nereju nu fugise, neamul lui e făcut din oameni care nu cunosc teama. Intrușii ratează inițierea, sînt incapabili de a pătrunde secretele lumii vechi. Putem bănui.

O inițiere mai complicată suportă *Masa cu oglinzi*. Tînărul Caius, împreună cu sculptorul Marteș, maestru al său și împreună cu artistul scenograf Bendorf merg în orașul de Cîmpie care adăpostește „masa cu oglinzi". Un templu al Cîmpiei am spune, construit de „un artist al foamei". „Eu nu pot concepe lumea fără el", spune principalul om de afaceri al urbei, Bazacopol. Artiștii sînt invitații lui Bazacopol, dar Bazacopol lipsește. Între timp (în cele șapte secvențe „ale orașului și ale Cîmpiei") prozatorul se ocupă de rudele tînărului Caius : Horațiu, Alexandra, Silvestru, Tita, de „înstrăinarea" neamului. Unul moare absurd, altul se sfîrșește, bolnav. „Rudele" vin din literaturi diferite : Horațiu din literatura funcționarilor gogolieni, Silvestru din Balzac și din Duiliu Zamfirescu, Tita aparține femelelor rapace care apar mereu la Bănulescu. *Ratînd* întîlnirea cu orașul, cei trei se întorc pe un drum care amenință în fiecare clipă să-i rătăcească.

Caius le evocă „poveștile Cîmpiei" și, în primul rînd, legenda lui Constantin Pierdutul Întîiul : „Se spune că regele Constantin Pierdutul vine atunci să se scalde, în serile rare cînd la capetele cîmpiei începe să crească o apă străvezie, ireală, un fel de abur prin care păsările nu zboară... iar lumina de seară a soarelui se transformă în chipurile celor ce au trăit cîndva și azi nu mai sînt, mai ales în chipuri de femei care au sfîrșit cu dragostea netrăită". Regele Constantin Pierdutul va reapărea în *Cartea Milionarului*. În *Masa cu oglinzi* este o divinitate a locului. Se va înfățișa celor trei și va dispărea la fel de repede. Cei trei se vor îmbăia într-o apă apărută miraculos — „apa celor fără de viață și cine intră-n ea se

Scanned with OKEN Scanner

pierde“ — spune Caius. Totul este pe muche de cuțit, bănuim un gest sacru, un ritual sacru sub aceste gesturi profane, sub aceste cuvinte care prelungesc o religie a pămîntului. După un botez așezat sub semnul regelui Cîmpiei — Constantin Pierdutul Întîiul — cei trei magi cîntă : „O, ce seară minunată, o, ce splendidă viață, o, ce apă, o, ce lume, o, ce oameni, soare, care apui cu basme peste creștetele noastre... fă ca drumul nostru lung printre miriștele albe să ajungă la fîntîna cu o cumpănă proptită pe comori de sub pămînt, cu alt capăt înălțată spre alt soare...“

Un botez și o Renaștere în numele acestei religii a Cîmpiei. Un rit de trecere ? Cei trei ajung într-o *stație*. Un militar îi va răspunde lui Bendorf : „în silă“ : „Ce tren să treacă ? Nu mai trece nici un tren, nici pe aici, nici pe altundeva.“. Dar cum niciodată eroii lui Bănulescu nu ajung într-o lume dușmană, cum totul la el trebuie să repete *pe pămînt* ritualurile trecerii, cum toate nu sînt decît forme îmblînzite ale semnelor, „militarul“ va continua arătînd că totul nu e decît *o amînare*. Totul nu e decît amînare, ar putea trage concluzia Caius, adolescentul *inițiat*, cel care anunță adolescenții fantaziști ai lui Breban : „Trenurile nu mai circulă decît de două ori pe săptămînă... Avem de așteptat pînă sîmbătă“.

Vom observa că în fiecare dintre nuvele apar mai întîi *umbrele*. Sau apare întîi o formă insesizabilă care, deodată, își reclamă drepturile în spațiul oglinzii. În *Satul de lut*, oamenii ascunși de bombardament — cei pe care eroul îi va descoperi masacrați. În *Masa cu oglinzi*, șirul de moldoveni împinși în Bărăgan de foamete. În *Mistreții erau blînzi*, Fenia va apărea cu mare întîrziere, după ce prezența ei abia fusese sesizată : o mogîldeață pe fundul bărcii. În *Dropia* apare *neamul ascuns al lui Dănilă* care va căpăta un loc important în curgerea narațiunii ; iubita naratorului devine soția unui Dănilă. („Un Dănilă tomnatic bine“). În *Mistreții erau blînzi*, satul năvălește deodată în scenă, ca pentru a prefața sosirea mistreților : „Confrate, haideți mă, ce faceți ? Dați-vă repede jos, — strigă gros la el Luca Horobeț, venit în fugă spre dune... împreună cu Chizlinski, cu Căpuci, cu Pălici, Prișu, Blegu și cu Balcău“. *Vocea* vine

Scanned with OKEN Scanner

întîi și abia pe urmă personajele sau personajul. Ea coboară de sus, ca pentru a rosti un adevăr sacramental. În *Vară și viscol* „Caii se părea că au venit singuri, pînă ce s-au ivit și cîteva căciuli negre, apoi basmale galbene și roșii, semn că deasupra malului dinspre cîmp se opriseră șiruri de sănii". Imaginile preformalului și ale depășirii prin creație : între personajele *insesizabile* apare artistul. Cel care traversase *scena* ca un anonim se relevă a fi artist. Are veleități de artist.

În *Iarna bărbaților* trăiește, dă seama despre faptele ei, despre aspirațiile ei, *o lume de artiști*. Primul artist este Ichim, preotul din *Mistreții erau blînzi*. Un artist ratat. Singurul lui spectator este soția lui : omul vorbește în vis și soția lui îl ascultă. „Dar dimineața, cînd să mă bucur și eu de ele, nu le mai știam, ascultam pe furiș cum le povestea soția mea la vecine.". Preotul are vocația frumosului, dar nu a sacrului. E un bolnav, mai degrabă exilat aici decît rămas pentru a „păstori" sufletele : aspirațiile i-au murit ; nici funcția de cronicar n-o mai poate îndeplini din cauza bolii : „Dar scleroza m-a atins, voi nu vedeți decît că mi-am pierdut piciorul, dar mi-a atins și vinele de la mîini și nu pot apuca nici măcar tocul ca să notez anul, ziua, luna, ora. M-au îmbolnăvit apele și iernile voastre păcătoase, care l-au făcut să țipe gros și pe un poet al dragostelor delicate, cum a fost Ovidiu". Copilul este îngropat în sunetele de țambal și vioară ale cîntăreților țigani Dache și Laliu. Merită să transcriem cîntecul : „Cîmpie cu porți dărîmate / Cu ierbile-n cer vărsate, / Crește iarbă-n cer, și-n stele / Și în călcîile mele..." Religia Cîmpiei este atotstăpînitoare în proza lui Bănulescu. Preoții mai noi renunță la meseria lor, absorbiți de ritualurile Cîmpiei. În *Satul de lut*, compozitorul de lieduri a fost preot dar „de doi ani nu mai e. Cîntă la oameni, acasă, cîntece de pahar. Lucrează la un poem simfonic, *Satul de lut* : „Mai întîi împietrirea lutului, cu secetă, vînt uscat. Apoi ploaia, *Elogiul pămîntului*. E, așa, ca un fel de nouă descălecare pe un pămînt mai darnic". În *Vară și viscol*, Stroiescu îl lămurește pe locotenentul Oboga : „Preotul nu aude, domnule căpitan, și nici de văzut nu vede bine, a închis cărțile de mult. Slujbele le face mai mult dascălul, dar cu el mare lucru

Scanned with OKEN Scanner

n-aveți ce vorbi, dascălul ține mai mult obiceiurile vechi de pămînt decît pe cele creștinești și mai amestecă datinile, mai ales la nunți și la priveghiuri, unde satul are obiceiurile lui".

Ar fi riscant, deci, să zicem că animismul lumii lui Bănulescu este „precreștin", că oamenii lui sînt ai protoistoriei ? Sau, mai bine, să așezăm sub această afirmație a lui Popescu, omul *mesei cu oglinzi,* a cărui prezență bîntuie paginile adăugite ale ediției ulterioare primei : „Doamne, istoria, dacă este, nu vrea să mă primească".

Vieți provizorii pune tranșant întrebări rostite cu jumătate de gură în celelalte nuvele. Le repetă, le luminează din alt unghi. „Au fost timpuri care și-au arătat semnul de sfîrșit prin sfîrșitul unui om. Cu el s-a sfîrșit o lume — e o expresie din cele mai obișnuite, nu ?... Nu era nici bun, nici rău, nu venea de nicăieri, nu pleca nicăieri. Om fără istorie, ziceam. Și totuși se foloseau cuvintele cu el s-a sfîrșit o lume la pierderea lui — și mi-a fost și mai frică". Ce sînt *Viețile provizorii,* dacă nu o nouă încercare de a explica raporturile lumii Cîmpiei cu cealaltă lume ? Timpurile se întîlnesc, oamenii de acum cu cei de demult își dau mîna. Sacrul este adăpostit în profan, dar *sacru* pentru lumea cîmpiei înseamnă însăși Cîmpie. O religie a pămîntului, a soarelui, și a ierburilor care invadează precum apele locurile joase. *

În același volum din care am mai citat, Gilbert Durand, constatînd „dubla existență" a imaginii lui Iona (apa dedublează, „înmulțește cu doi lumea și ființele") observa că pentru creștin Crist este, în același timp, și Marele Pescar și Peștele. *Constantin Pierdutul Întîiul* ar reprezenta, cel mai bine, această „dublă imagine" : ar putea, nu o reprezintă, el nu este decît o absență perpetuă : apare doar pentru a-și prelungi mitul. El este înghițit de Cîmpie. Înghițit de Povestire.

---

* „Parcă ar fi venit cîmpia dedesubtul orașului și ar fi săltat pietrele ca să-și arate iarba" *(Masa cu oglinzi).* Cîmpia invadează orașul precum, în *Mistreții erau blînzi,* apele cotropeau așezările omenești.

Scanned with OKEN Scanner

„Transcendenței goale ca viziune a absenței îi corespunde manierismul ca stil al absenței", va observa, într-un frumos comentariu privind *Cartea Milionarului*, Radu G. Țeposu. „Experiența spirituală a lumii bizantine devine astfel o experiență artistică a povestirii". Pornind de la o „estetică a vidului" semnalată de Nicolae Balotă, criticul constată, în romanul bănulescian, că „experiența spirituală bizantină devine o experiență artistică a povestirii".

Dar în nuvele ?

Dacă recapitulăm observațiile de pînă acum, vom observa cum în fiecare dintre nuvele apar mereu *locțiitori*. Deus trăiește prin urmașii săi, cu toții incapabili de a-și împlini misiunea. Nici diaconul Ichim din *Mistreții erau blinzi*, nici preotul din *Vară și viscol* și nici Compozitorul de lieduri din *Satul de lut* nu fac decît să ne trimită la Deus absconditus. La Dumnezeul lui Mircea Eliade, la zeul care s-a retras să se odihnească.

În urma lui rămîne Povestitorul. Dacă citim *Vară și viscol*, vom vedea că avem în față o Carte posibilă. Cartea posibilă, vrea să repete, desigur, Cartea. Dar nu o repetă, nu repetă decît istoria unui neam din Cîmpie. Totul a îmbătrînit, oameni, locuri, zei. *Iarna bărbaților* este o carte despre bătrîni. Sau despre cele ce își așteaptă, sub zăpezi, Învierea.

Constantin Pierdutul Întîiul este, deci, Crist al acestei lumi. E Pierdutul unui Univers din care Tatăl lipsește.

Dar în absența Tatălui pe cine îl va reprezenta el — oglindit în apele Cîmpiei ? Pe cine îl va înlocui diaconul Ichim ? Pe nimeni altul decît pe majestatea sa Povestitorul. El este creatorul timpurilor provizorii. În timpurile provizorii ale absenței, *Viețile provizorii* sînt singurele care pot realiza un statut al complementarității.

Am amintit de foarte multe ori pînă acum, desigur exasperîndu-i pe cei iubitori de limpezime și nuanță, despre generația orfelină. Întreaga generație își construiește cel puțin o parte din cărțile fundamentale pornind de la o estetică a absenței, a vidului. *Ninge la Ierusalim*, primul capitol din *F...* își bazează întreaga demonstrație

Scanned with OKEN Scanner

— cînd gravă, cînd burlescă — pe o frază celebră : *natura are oroare de vid.*

Dacă natura are oroare de vid, dreptul Povestitorilor de a fabula devine sacru. Ei, ca artiști ai cuvîntului, ar fi Creatorii noii epoci. *Iarna bărbaților* propune, în opera lui Bănulescu, Povestitori. *Scrisori provinciale* (derivația e pascalină, ca și apropourile de cuviință), le popularizează statutul, *Cartea Milionarului* instaurează domnia imaginarului. După Velea, după Fănuș Neagu, Bănulescu este cel care trage ultimele concluzii asupra lumilor imaginare consacrate de generația '60. Ei își vor instaura personaje, își vor numi locțiitori în fiecare dintre povestiri. Numele — în cadrul operelor lui Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Velea, Bănulescu au o dublă funcție : una, de a numi, a doua de a pune stăpînire pe un domeniu al realului, una, de a sugera, de a instaura o funcție artistică pe tărîmul imaginarului. Numele, * așa

---

* Despre felul în care, prin *generația '60*, ne integrăm estului european, ne definim ca literatură a estului, am încercat să formulăm observații cîteva pagini mai devreme — în capitolul consacrat lui D. R. Popescu. Dintr-o carte — altfel prea departe de noi — a lui *Paul Evdokimov, Infernul și dimensiunea infernală a lumii* — extragem aceste observații, poate utile celui care vrea să fixeze mai clar statutul generației : „Orientul rămîne exterior oricărui principiu juridic, penitențiar ; concepția sa despre păcat și atitudinea sa privind păcătosul e esențial terapeutică ; relevă nu un tribunal ci o clinică. (...) Unii, cei mai mari printre sfinți, găsesc îndrăzneala și harisma de a se ruga chiar și demonilor". Atît acestea cît și cele ce urmează trebuie văzute din perspectiva *Spațiului mioritic blagian.* Fiindcă, sînt convins, de ar fi ajuns să citească *Iarna bărbaților*, Blaga ar fi fost încîntat, cel puțin tot atît de încîntat ca și Mircea Eliade. Deci, în această perspectivă trebuie citite considerațiile lui Evdokimov asupra relației dintre Simbol și Diavol. „În grecește, cuvintele «simbol» și «diavol» vin de la aceeași rădăcină și cu atît mai multă forță ele exprimă realități contrarii. Diavolul este divizorul, cel care separă, taie orice comuniune și reduce ființa la ultima solitudine. Dimpotrivă, simbolul leagă, face o punte, stabilește o comuniune. Povestea posedantului gerasenian scoate în relief natura Răului. Crist pune Diavolului o întrebare redutabilă : Care este numele tău ? Pentru mentalitatea evreiască, numele unui lucru sau al unei ființe exprimă esența sa ; și adagiul antic *nomen est omen* vede în nume expresia personalității și a destinului. Și demonul răspunde : Numele meu e legiune... Această trecere de la singular la plural... relevă acțiunea Răului în lume : ființa inocentă...

Scanned with OKEN Scanner

cum vom mai arăta, există ca simbol ; ca emblemă a unui ţinut. *Cartea Milionarului* le arborează mereu flamurile.

Prin Velea şi prin Bănulescu (parţial, prin Bălăiţă, Sorin Titel, Fănuş Neagu, Vasile Rebreanu) povestirile generaţiei se realizează *în afara tragicului*. Povestirea e un gen sărbătoresc, iată un adevăr pe care îl înţelegem mai ales prin nuvelele (povestirile) lui Ştefan Bănulescu. E genul nostru eliberator. În Delta revărsată — imagine în emblemă a Potopului — *mistreţii devin blînzi*. Căldurile toride ale Cîmpiei nu ucid, condamnatul la moarte Nereju e lăsat liber. Toate relele sînt în apropiere, dar nu învinge. Origene compara deşertul cu caverna lui Platon, Evdokimov prelungea observaţia adăugînd că *umbrele* nu reflectă realul exterior al cavernei, ele sînt proiecţia lumii interioare a omului. În proza lui Ştefan Bănulescu, *umbrele* devin oameni, *lume* mînată din urmă de vitregiile vremii. Cîmpia nu ajunge încă a trăi ca deşert, invazia apelor nu distruge totul. Scriitorul „scapă" din capcana marilor simboluri, după ce le zăreşte în preajmă. El este povestitorul, omul serbărilor, al sărbătorilor, al unei lumi capabile de a se purifica prin evadarea în teritoriul gratuităţii. Inventîndu-şi, în roman, ca şi în *Scrisori provinciale*, acest teritoriu. El rămîne, consecvent, în literatură.

*

* *

Scrisorile Provinciale dezarmează prin umilitatea titlului, şi impresionează prin suma de ironii pe care o propun. Oamenii s-au dezobişnuit de scris, anunţă primul text al cărţii, şi nu trimit scrisori („epistole") nu din lipsă de timp, ci din lenea de a gîndi. Cei ce au timp „de gîndire" (deci şi de scris) ar fi provincialii. Aflaţi în-marginea „modernităţii", ei scriu scrisori şi sînt capabili să iubească civilizaţia, devenită acum minoră, a epistolei. Fragmentul, dialogul, citatul sînt datele prin care

---

se atomizează în parcele izolate, şi aceasta este infernul. Hades-ul grec ca şi Sheol-ul evreiesc înseamnă şi unul şi celălalt locul întunecat în care solitudinea reduce fiinţa la extrema indigenţă a solipsismului demoniac.".

Scanned with OKEN Scanner

autorul pune în ecuație întrebări elementare. *Artistul umil* (aflat la marginea lumii) ratat sau nu, preotul cu „vocația trădată" (din „Iarna bărbaților") devin personajele obsedante ale *Scrisorilor provinciale*.

Radicalizarea mijloacelor : nu înseamnă că prozatorul s-a îndepărtat de lumea scriitorilor secolului trecut ; dimpotrivă, pledoaria pentru clasici este acum și mai evidentă. Pentru a demonstra o continuitate de idei cu opera sa anterioară, Ștefan Bănulescu reproduce din volumul *Colocvii* citatele texte consacrate lui Rebreanu și lui Caragiale. Bineînțeles că textele de altădată sînt transformate, adaptate spiritului noului volum. Reportajul din *Drum în cîmpie*, reluat în *Colocvii*, consacrat lui Rebreanu se intitulează acum *Realitatea în căutarea ficțiunii* și debutează prin aceste fraze ce își au tîlcul lor : „*Lipsa de stil* mă atrăsese la Rebreanu și eram aproape uluit de această singulară victorie în istoria prozei românești, atît de bogată în stiluri originale și atît de plină de tropi. Mă încăpățînasem să pornesc și să mă apropii (ziceam eu), la Năsăud și la Prislop, de niște secrete nedescoperite încă ale scrisului său și pe care, aflîndu-le, să nu le divulg niciodată — și asta, după ce maestrul dispăruse de multă vreme și nu-și lăsase deschise și la îndemîna oricui decît documentele finale — *cărțile* (...). Și, pornind spre Năsăud și spre Prislop să caut mărturii inedite, să cercetez locuri și modelele eroilor, deși n-am aflat mare lucru în afară de ceea ce-mi dăduseră și aveau să-mi dea mai mult înseși romanele și nuvelele sale, mă izbise un fenomen de factură rară : cît timp rămăsesem pe locurile năsăudene, neîntrerupte șiruri de vizitatori — de fapt de cititori — se îndreptau spre Prislop atrași de un fel de miraj, mirajul realității devenit ficțiune".

Scrisorile Provinciale operează cu insistență această spectaculoasă răsturnare de planuri : realitatea prozei este ficțiunea, prozatorul scrie despre prozatori ca despre niște oarecari personaje ale unor întîmplări ce devin literatură ; la rîndul lor, personajele celebre devin substantive comune, cuvinte ce pun stăpînire definitivă pe o lume. *Un alt colonel Chabert* arată cum un șir de si-

Scanned with OKEN Scanner

tuații dintr-o operă clasică pot deveni situații prototip : ele pot numi o acțiune umană (sau un șir de acțiuni umane : o idee intrată în zona de incidență a subiectului balzacian este, pentru autor, „o idee Chabert") și, prin această numire, influența o mișcare spirituală. Influență, iarăși ironică.

Scrisorile Provinciale descompun (ironic) mecanismele literaturii, disecă încet, cu umor reținut, organismul Operei. Scriitorul narează chiar această operațiune, imaginîndu-se convorbitor. Ca în povestirile de demult, celălalt (vecinul, prietenul, colegul etc.) provoacă reflecția ce alcătuiește schița în cauză. *Un viscol de altădată* parodiază cu farmec un anumit tip de povestire, suprapunînd pînă la saținetate clișee foarte cunoscute ; în altă povestire, dimpotrivă, substanța epică este aruncată la coș, în pagină rămînînd doar formulele ce traduc ritualurile povestirii. Cuvinte descoperite într-o cutare întîmplare sînt oprite din drumul lor firesc, reanalizate, privite cu îngăduință moralizatoare. Despre *Codul localităților* autorul scrie vreo cinci pagini ce, desigur, nu sînt decît o ironie la adresa luptei scriitorului cu hazardul lingvistic. Formulele (cartea aceasta este, pînă la urmă, o carte de și despre formule !) tiranizează, secătuiesc firescul relației, al scrisului, l-au îndepărtat pe scriitor de obiectul său. Proliferarea literaturii a dus la alienarea cititorului, dar și a scriitorului. În primul text al cărții un cititor îl refuză pe Merimée în numele secolului vitezei. Nu-i destul de „rapid" !

Mu:a scriitorului este, după cum se vede, cîrtitoare, rîvnind alt veac literar. *Scrisorile* provinciale ar urma să refacă drumul pierdut prin modernizări succesive, cale către tiparele esențiale ale literaturii, către simplitatea vîrstelor clasice. *Stilul normal* ar sugera tocmai maturitatea scrisului, trăinicia și eficiența lui.

Scrisorile... lui Ștefan Bănulescu sînt, în fond, o culegere de splendide eseuri, rod al unor meditații adînci asupra literaturii ca formă de viață. Ele continuă firesc nuvelele din *Iarna bărbaților : Scrisul* înlocuiește Artistul din numitele nuvele, devenind personaj ; personaj

Scanned with OKEN Scanner

principal, ce simplu, firesc, trage la răspundere, mustră, elogiază celălalt personaj, *Scriitorul*. Aventura scrisului, cea care unifică textele acestui volum este fără îndoială una exemplară.

*

* *

De ce, totuși, *Scrisori provinciale* ? Să fie vreo aluzie la religia scrisului, de ale cărei canoane autorul se îndoiește, așa cum, în *Provincialele* sale, Pascal se îndoia de anumite afirmații ale oficialilor bisericii ? Sau scriitorul își va fi făcut, din izolare, o temă de meditație, *scrisorile* consemnînd *distanțarea* față de confrați ? Toate aceste presupuneri își pot avea partea lor de adevăr, dar nu trebuie să exagerăm sporindu-le, acestora, rolul pe care îl au în definirea operei.

Formulele antiepice, cele ce îi asigură izolarea, aparțin genului epistolar ; falsele epistole aderă la o îndelungată tradiție, doar aparent inactuală. Nucleele epice (contestate, parodiate, ironizate, în nuvelele mai vechi aparținînd generației lui D. R. Popescu) sînt acum extrase din clasicii secolului trecut. Într-unul din studiile sale, Jean Rousset * scrie : „Pare că odată cu înscăunarea formei epistolare, romancierul, pentru prima dată în istoria romanului, renunță la povestire ; el nu mai povestește, nici nu face să se povestească prin personajele sale ; el se eliberează în istoria concepută ca o suită de evenimente căreia ființele îi sînt agenți sau victime. *Aici evenimentul sînt înseși cuvintele și efectul care trebuie produs cu ajutorul acestor cuvinte* (s.n.) ; este maniera în care ele sînt spuse, apoi citite și interpretate ; evenimentul e, în plus, schimbul și dispunerea scrisorilor, ordinea dată pieselor dosarului. Instrumentul povestirii învinge povestirea.“. (op. cit., p. 74). *Scrisorile*... lui Ștefan Bănulescu sînt, deopotrivă, scrisori și meditații asupra scrisorilor ; un spațiu întins este acordat analizelor mecanismelor scrisorii. Scriitorul studiază, în pro-

* *Le roman par lettres* în *Jean Rousset, Forme et signification*, „Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel“, José Corti, 1962, p. 65—109.

Scanned with OKEN Scanner

priile sale texte, *efectul* care trebuie produs cu ajutorul cuvintelor, „prin maniera în care ele sînt spuse, apoi citite...". „Maniera rostirii" avea rol important în nuvele.

În *Codul localităților*, Naratorul și Vizitatorul trec în revistă nume de localități, toponimice sugestive (Vizitatorul întrerupe dizertația Naratorului, refuzînd, subiectiv, o explicație). În *Frica de alfabet* revine o temă frecventă a prozei lui Ștefan Bănulescu : snobismul lucrului complicat, așezat rău într-o ierarhie a valorilor. Ordinea *firească* a lucrurilor va fi pusă în pericol de superstiția noutății.

Evenimentele ar fi cuvintele însele, în alte proze. Uneori, în cazul experimentelor mai complicate, ele joacă rol de personaje-narator sau de personaje-povestitor. *Inefabilul* este unul dintre povestitorii ce „abuzează" de ospitalitatea Autorului „spre a-și spune cîntecul". *Cîntecul* e alcătuit din patru texte despre creatorul și consumatorul de artă. Ultimul îl include și pe autor, ca erou al ficțiunii, creator al dublului său :

„Cu aceste cuvinte își pregăti încheierea vizitatorul pasionat de inefabil : Și acum o poveste despre tine și despre mine. Ajunsese deci la o nestingherită familiaritate, mă tutuia în regulă. Și a continuat la fel de calm spre final :

Am învățat să nu rîd de chipul unui om care îmi apare în față și nici de poveștile pe care acesta ar vrea să mi le spună după ce ne-am cunoscut și ne-am îngăduit unul pe altul.

Păcatul meu este că nu știu să povestesc lucruri exacte raportate strict la metrul-pătrat, nu mă atrage decît partea nevizibilă a lucrurilor întîmplate și pe acestea pornesc mereu să le spun pe scurt și, dacă par banale, vina nu poate fi decît a mea, fiindcă, altfel, eu le-am socotit hotărîtoare, din moment ce mi-au rămas în minte și continui să îndrăznesc să le spun altora.

Îți închipui deci, dacă îmi place partea neobservată a lucrurilor adevărate, cît de mult mă uimesc poveștile i n v e n t a t e care cred că cer enorm de multă muncă și cît respect am pentru aceia care posedă un asemenea dar, atît de puțin întîlnit pe lume !

Scanned with OKEN Scanner

Nu voi rîde deci de poveștile tale, știu că scrii povești, chiar dacă se zice că te repeți și că le spui mereu sub altă formă. Dar bine, dacă ești în stare să le spui mereu altfel, asta înseamnă că moartea ta, ca și a mea căruia îmi place să te ascult, e încă departe și nu ne va atinge curînd.

Și zicînd acestea, vizitatorul dispăru...".

Ce înseamnă să scrii, dar mai ales ce înseamnă să fii personaj al unei narațiuni Ștefan Bănulescu explică de cîte ori are prilejul, cu mare plăcere, cu mare bucurie și uneori cu umor. A fi personajul unui roman, al unei opere literare reprezintă o funcție atît de importantă, încît pentru acceptare se cere (arătam) un ritual special. Cine este, deci, demn de a pătrunde în paginile cărții, și mai ales cine este demn să povestească extraordinare întîmplări ? Personajul intrat prin efracție sau prin întîmplare în unghiul de vedere al naratorului trebuie studiat și pe urmă prelucrat, educat, învățat și abia pe urmă introdus în carte, introdus între aceia care înfăptuiesc sau (și) povestesc. Începutul *Cărții de la Metopolis* se numără printre cele mai subtile deschideri de ciclu romanesc ale literaturii noastre. Înaintea personajelor, înainte ca vreunul dintre eroi să afirme, să nege, să fixeze un itinerar, sosește o roată. De altfel, chiar așa se și intitulează prima parte a capitolului întîi : *Mai întîi sosește o roată*. Roata reprezintă Totul, dar și începutul fără sfîrșit ; ea este o ipostază a cercului sau chiar un nume al său. Mulțimea conotațiilor este strivitoare, putem însă să le izolăm pe cele care ar determina locul emblemei introductive între celelalte inaugurări ale narațiunii, cele ce precizează timpul, locul, momentul narațiunii. Povestea, spune emblema, poate reîncepe mereu, ea este o poveste fără sfîrșit dar și fără început. Ea este însăși Povestea. „Oriunde i se întrezărește emblema", scrie Gilbert Durand (*„Structurile antropologice ale imaginarului"*, Ed. Univers, 1977, p. 409) „...ea se vădește arhetip fundamental al biruinței ciclice și ordonate, al legii care triumfă asupra aparenței aberante și agitate a devenirii.".

Legea triumfînd asupra aberației, aceasta ar fi una dintre ideile ce trebuie urmărite. Roata este a lui Glad,

fost pușcăriaș. Pentru a avea drept de existență în Metopolis (în narațiune) fostul pușcăriaș va trebui să primească Nume, să devină generalul Glad. Admirabil e jocul conotațiilor. Milionarul e marele maestru de ceremonii, el este cel care organizează lumea. El este Povestitorul, cel care deține cuvintele. Milionarul este confidentul unic al generalului Marosin, stăpînul locurilor. Confident, adică stăpîn al cuvintelor, în virtutea drepturilor sale de proprietar al cărții (Cartea Milionarului). Milionarul va complota împreună cu generalul Marosin la „transformarea" fostului pușcăriaș Glad ; stăpînul locurilor împreună cu stăpînul cuvintelor vor da identitate noului personaj. Începem, din primele pagini, să înțelegem rostul cercului în construcția textului. Stăpînul (creatorul) literaturii se transformă în publicul ei, în publicul cuvintelor. Nimeni nu va vorbi la întîmplare în *Cartea Milionarului* și primul dintre cei care dă exemplu e însuși Milionarul, care își alege cuvintele față de generali. Bineînțeles că ceremonia numirii, cea prin care generalul Glad intră între personaje trebuie să-l purifice pe fostul pușcăriaș ; literatura, sugerează prozatorul, emancipează prin ordine și disciplină.

E momentul să scriem că proza lui Ștefan Bănulescu, cea din acest volum, este una ironică. Roata mai este simbolul civilizației și al civilizării, ea reprezintă, așa după cum se știe, un salt în evoluția umanității. Apariția roții — ca deschizătoare de cale narativă — poate sugera o nouă ordine a cuvintelor, înălțarea lor pe o nouă treaptă calitativă. Faptele stau întotdeauna lîngă cuvinte, ordinea cuvintelor organizînd faptele, ridicîndu-le la demnitatea de simbol (la grad de *general).* Roata, semnul sub care se naște povestirea, devine, odată cu înălțarea lui Glad la demnitatea de personaj al Metopolisului (la grad de general) punct de plecare al unei întreprinderi formidabile. Toată cartea este, de altfel, despre civilizație și civilizare, despre felul în care pămîntul se „civilizează" și „societățile" își încearcă puterea în acest loc. Am putea spune că romanul este, dintr-un punct de vedere, al confruntării dintre fantazia științifică, dintre spiritul pozitiv, bine dotat pentru a se des-

Scanned with OKEN Scanner

curca la fața locului, foarte înzestrat pentru a produce bani, și lumea Milionarului, cel care își scrie cărțile. Însăși povestirea lasă loc unor pagini eminamente științifice ; istoria orașului, cea din primele pagini, e „știință“ curată.

Să nu ne despărțim însă prea repede de personajul proaspăt botezat al orașului. Generalul Glad va întemeia, în acest loc unde aproape toate personajele au întemeiat sau întemeiază cîte ceva, o fabrică de lumînări de seu „dintr-o roată strîmbă“. Întreprinderea va prospera și afacerile proaspătului general vor lua, cu timpul, mare amploare. Povestitorul — Milionarul — nu poate stăpîni destinul eroului care devine, cu timpul, stăpîn al locului. Ironia anunțată de simbol ; biruința „ciclică și ordonată“ a personajului pune în pericol însăși existența Metopolisului, căci personajul care introduce o „nouă ordine“ în existența orașului va săpa subterane. Prețioasa marmură se găsește în adînc, iar Glad nu va cunoaște vreo opreliște în căutarea zăcămîntului. Acțiunea lui nesăbuită („ciclică și ordonată“) va aduce orașul în mare pericol ; sfîrșitul Metopolisului poate fi legat de acțiunea generalului Glad. Personajul subminează sistematic narațiunea prin simbolurile pe care „le aduce“, prin acțiunea sa subterană constantă, consecventă, și mai ales ordonată. El este un agent al ironiei narative : cel mai important agent al ei. Întemeiat cu mare greutate, cu mare încetineală și mai ales cu mare știință de autor, orașul este pus în pericol de către ultimul dintre cei veniți, cel care face posibilă narațiunea. Înaintarea „povestitorului“ este minată de însuși succesul personajului său făcut să biruie, de făt-frumosul civilizației arginților, al societăților pe acțiuni. Vocabula regală încearcă să purifice, să mascheze o degradare și un eșec, să dea unei lumi pestrițe o anumită noblețe. Încearcă să obțină *suprafețe* care să îmbrace frumos lumea. Numeroase învelișuri vor încerca să protejeze adevărurile inconfortabile sau mai puțin confortabile ; ele vor fi puse în pericol de înseși acceptările naratorului, a cărui pierzanie e înscrisă în însăși condiția sa. Unul dintre extraordinarele perso-

Scanned with OKEN Scanner

naje ale cărții și în bună măsură autor al acestei Lumi (coautor, am spune) este croitorul Polider.

Dacă Milionarul este creatorul — povestitorul — consacrat, înarmat cu mijloace, să spunem așa, tehnice, de observare, informare și descriere, personaj care cunoaște bine regula jocului, Polider e creatorul demiurgic, stăpînul absolut al lumii descrise ; o lume a „preistoriei" povestirii. În momentul narațiunii, Polider trăiește deplina decadență. De altfel, cel care scrie despre el nici măcar nu povestește ceea ce știe el, ci lucruri auzite de la alții despre marele croitor. Polider știe *măsura* fiecăruia dintre oamenii locului, și hainele lui schimbă nu numai înfățișarea, ci și calitatea umană. Un răufăcător devine bun după ce Polider îi spune *povestea* și îi dă hainele. Povestea nu e lipsită de haină, ea trebuie să aibă sens moral. Lumea lui Polider este îmbrăcată de croitor nu numai cu haine ci și prin cuvinte ce îi asigură securitatea. Poveștile oamenilor („neînchipuite și de necuprins") sînt înseși existențele lor, iar cuvintele lor nu sînt gratuite. Decăderea marelui croitor începe odată cu instalarea lui în civilizație : odată, deci, cu perfecționarea uneltelor. Cînd Polider devine proprietar de Omnibus, lucrurile se schimbă, primesc o turnură nefericită. Transformarea are loc și la nivelul cuvintelor, croitorul își pusese ruta pe Omnibus și „retur" așezat între cuvinte obișnuite stîrnea rîsul dicomesienilor. Autoritatea marelui croitor scade după cum scade și calitatea lucrului său ; poveștile sale se pierd, Polider intră în ordinea obișnuită, („are acum cîte o țiitoare" !) devine deci om ca și alții. Lumea uriașilor, cei înzestrați cu forțe extraordinare, cei înzestrați cu o formidabilă vitalitate, se află în urmă. Povestitorul poate descoperi în fiecare clipă poveștile lor, le poate reconstitui din poveștile celorlalți : Polider, Femeia-paracliser, Iapa Roșie sînt uriași, trăind în contact direct cu natura și reprezentînd-o. Femeile-uriaș au o poftă de viață fără limite ; lîngă ele există întotdeauna educatorii. În lumea lui Ștefan Bănulescu Povestitorul este întotdeauna dublat de un educator, un om care, prin știința sa, poate să cenzureze excesele, mereu anunțate, prevăzute și consemnate. În acest sens trebuie citite hagiografiile, istoria marilor

Scanned with OKEN Scanner

personaje — ale eroilor sărbătorești — ale cărții. Primul dintre ele este Constantin Pierdutul Întîiul, geniu matematic, extraordinar descoperitor (pe cont propriu) al unor fapte de care „lumea civilizată“ luase cunoștință cu secole înainte, prin ființe deopotrivă geniale. Extraordinara risipă — și risipire — a supraumanei inteligențe nu poate fi pusă în cumpănă decît de cealaltă risipire, aceea a lui Filip Lăscăreanu Bizantinologul, savant și profesor celebru, originar din Dicomesia, desțărat, dar întors acasă în final. (Finalul ilustrului european-dicomesian e burlesc. Lăscăreanu-Bizantinologul-Umilitul e răpit mereu de alte rude, virtuale moștenitoare ; toate speră că savantul e foarte bogat). Marile sărbători ale inteligenței sînt ratate prin lipsa cadrului adecvat : ele pot fi recuperate doar de legendele lor, adică de Povestire : de Cartea Milionarului.

Cartea de la Metopolis, primul volum al „Cărții Milionarului“, pune în lumină un număr de povestitori ce asigură Povestirii fluxul continuu de fapte. Unii dintre ei sînt oameni ai timpului lor, legînd narațiunea de necesități imediate, alții sînt fantaști iubitori ai locurilor și ai oamenilor. Adevărul e învăluit sau dezvăluit după necesități, împrejurări, și după calitatea naratorilor. Cartea trebuie să dea însă imaginea Totului, să cuprindă Lumea, să se constituie în document absolut asupra acestui teritoriu. Iar în acest teritoriu în care Povestitori sînt cei ce rămîn, există o mișcare perpetuă a celor ce reprezintă Celelalte locuri, care trec prin povestire dizolvînd-o. Pe măsura trecerii vremii, *personajele* au tot mai puține de spus, se abstractizează : bătrînele își *vînd anii*, există „cumpărători“ ce devin moștenitori cu acte în regulă. Femeia-paracliser, care întreținea prin existența ei erotică un „ritm“ al anotimpurilor metopolisiene, „trece definitiv pragul bătrîneții“. Se pregătește pentru definitiva retragere. Numeroșii ei copii — copii naturali — vor popula *subteranele* orașului, și ei, la rîndul lor, pierzîndu-și definitiv identitatea în grotele săpate de generalul Glad. Factorii destructivi ai Metopolisului, cei care subminează povestirea, deci și povestitorul, sînt veniți din afară. Unul dintre momentele strălucite ale *Cărții de la Metopolis* este cel al serbărilor metopolisiene, pregătite

Scanned with OKEN Scanner

cu mare fest. Pentru serbări, locul Povestitorului este luat de dramaturg, cel care e chemat să alcătuiască o piesă grandioasă, de un fast egal unei posibile tradiții. Odată înlăturat Povestitorul, dramaturgul adus cu mari sacrificii poate să recompună — să inventeze o istorie a Metopolisului. Misitul în ascensiune al cetății, Havaet, va asigura înțelegerea între municipalitate și dramaturg. Așadar, piesa istorică va fi ajustată în funcție de opțiunile municipalității, dramaturgul și misitul șlefuind anumite adevăruri și adăugînd altele, menite a asigura slava sărbătoriților.

Firește că între Milionar și Dramaturg nu este posibilă vreo relație, după cum nu e posibilă nici între Cartea Milionarului și *O feerie bizantină*, poveste de sărbători, cu întîmplări minunate, cu personaje nemaipomenite și cu un fast unic. Pe drezina sa, Milionarul va coborî la Metopolis — în Lume — pentru a ilustra, prin actul său, calitatea Povestitorului. Căci Roata — cea care sosește în carte înaintea lui — ne anunță că autorul va lua în stăpînire nu numai întîmplările unui loc, ci însăși Povestirea, sub forma sa esențială, mereu capabilă de a se împlini, de a se reînnoi și — ceea ce nu e mai puțin important — a se constitui în emisar principal al actului literar. Ironia povestitorului nu este în ultimul rînd legată de ideea că, specie străveche a literaturii, povestirea e mereu capabilă să stăpînească universul atît de mișcător al artei moderne. Unul dintre subiectele cărții lui Ștefan Bănulescu mi se pare a fi tocmai *demnitatea povestitorului*, suveran într-o lume ce poate fi, prin însăși abdicarea sa de la străvechile sale drepturi, pusă sub semnul întrebării.

*
* *

Comentatorul operei lui Ștefan Bănulescu va trebui să considere că încheierea studiului său nu e decît provizorie. El poate presupune că în imediata sa apropiere se află terminate alte cărți ale prozatorului, cărți ce, odată apărute, l-ar obliga la serioase revizuiri. El mai poate presupune că în sertarele scriitorului se află numeroase pagini mai vechi sau mai noi ce, necesitînd su-

Scanned with OKEN Scanner

plimentare verificări, și-au întîrziat momentul ieșirii în lume.

Dacă, totuși, criticul încearcă să opteze pentru o încheiere, pentru un portret al prozatorului în anul de grație 1984 — nouă această opțiune nu ni s-ar părea deloc nefirească, dimpotrivă — el va trebui să se reîntoarcă la constatarea că Ștefan Bănulescu a scris foarte puțin : surprinzător de puțin, pentru o etapă în care scriitorul nu e numai artist, ci și producător de literatură. În *Scrisori provinciale* scriitorul include fiecare notă publicată, fiecare tabletă tipărită în cutare revistă : toate, așa cum arătam, ușor ajustate spre a se adapta întregului. Precum trecătorul prin pustie păzește cu încrîncenare fiecare picătură de apă, scriitorul își adună cuvintele împărțite revistelor, ca nu cumva risipa să-și facă, amenințătoare, loc : căci fiecare cuvînt scris-rostit de prozator pare a epuiza totul, consumînd inimaginabile resurse vitale. Odată eliberate, cuvintele duc cu ele vîrste, ani, viață.

Nici un scriitor nu lasă, mai mult decît Ștefan Bănulescu, sentimentul că la temelia operei se zidește el însuși. Neputința rostirii, *afazia*, îl urmărește cu umbrele ei amenințătoare pe scriitorul ce a provocat mărturiile straniilor Voci ale Cîmpiei : pact în care poezia întemeierilor (văzută ca mitologie a ei) și confesiunea Artistului păstrează un echilibru fragil, un magic și suav echilibru.

*

* *

Scrisul bănulescian se deschide, prin simbolurile sale, către ideea de generație, ca și al lui D. R. P., Fănuș Neagu, etc.

În *Probleme fundamentale ale științei literaturii*, Werner Krauss consacră un capitol întreg *Periodizării și teoriei generațiilor*, acceptînd rolul important al acestora în dezbaterile istoricilor literari. Dar, după ce ne amăgește cu o istorie a teoriilor, Werner Krauss încheie brutal : „Acestei concepții îi lipsește orice acoperire în modul de prezentare și în obiceiurile diferitelor epoci literare.“. Dacă mai constatăm că și alți specialiști ai ști-

Scanned with OKEN Scanner

inței literaturii evită termenul (atît *Dicționarul de termeni literari*, elaborat de Academie, cît și *Dicționarul de idei literare* al lui Adrian Marino îl ignoră), e cazul să ne întrebăm de unde suspiciunea sistematic numită a teoreticienilor, suspiciune invers proporțională cu frecvența „generației" în paginile publicațiilor ? E acest termen fals conducător de adevăr ? Observăm că în numitul dicționar al Academiei el apare însoțit de conotația „pierdută". Bineînțeles că „generația pierdută" era cea la care se refereau Hemingway și Gertrude Stein ! Oare doar conotat poate avea șanse la existență într-un dicționar ? Dar mă întreb, dincolo de aceste particularități fortuite : pentru a exista într-o cultură, o generație poate fi altfel decît „pierdută" ? Și, oare, nu tocmai acei scriitori care trăiesc mai acut sentimentul solidarității, sînt acei care receptează mai dureros sentimentul „pierderii", al *izolării* întru creație ?

Etimologic vorbind, *generație* e legat de naștere : prin ea, o lume nouă își sărbătorește începutul. Între generație și sărbătoare relația e imediată și, uneori, lipsită de mediere. Acceptăm ideea de generație pentru a numi intrarea în scenă a unor idei, a unor nume, a unor valori care reînnoiesc poezia, proza, critica literară. Cum ar putea exista această sărbătoare fără carnavalul de rigoare ? Ideea de *generație* e legată mai întîi de ideea de creație *. O anumită stare de exaltare însoțește atît afirmația cît și negația. Cîteva pamflete ale lui Fănuș Neagu traduc fidel această stare de exaltare. Călinescu observa că fiecare val de tineri crede într-un început absolut, propunîndu-se ei înșiși drept începători, și sancționa, cu o anume ironie, afirmațiile prăpăstioase ale unor programe literare. Clasicul refuza ideea de rupere, dar folosea din plin criteriul *generației*. Dar cine nu îl folosește ?

Generația propune a reîntrona noblețea literaturii, abătută de la rosturile sale. În 1930, generația acuza comercializarea, în 1940 „idealizarea", ieșirea dintre datele realului, ale imediatului, în 1960 schematismul dogmatic.

* Vezi Tudor Vianu, vezi Mircea Martin, autorii unor lucrări cu acest titlu : *Generație și creație*.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o „generație“ ideile sînt colective : operele au, nu o dată, un numitor comun, „seamănă“. Reînnoindu-se, literatura devine „anonimă“. Nici un mare scriitor nu aparține vreunei generații ; dar aproape fiecare a sacrificat opere participării sale la marea sărbătoare a reînnoirii literaturii. Fiindcă „generația“ se alcătuiește nu numai prin întîlnirea întîmplătoare, sub semnul veacului, a unor autori de talent, ci și prin imitație, spirit mimetic, supunere și adeziune. În *Nu*, carte esențială pentru înțelegerea literaturii române din deceniul al patrulea, Eugen Ionescu dădea sfaturi aspirantului la glorie, intuind tocmai mecanismele „lansării“, posibilul stereotip al *personajelor-cheie* ale momentului literar. Extraordinar monolog consacrat vieții literare, cartea ironiza tocmai supunerea față de „ritualurile“ vieții literare. Fiindcă „generația“ înscăunează anumite ritualuri, se instituționalizează, capătă ticuri... *Cartea cu prieteni* ar sugera descoperirea unora dintre ritualurile generației '60.

Generația este unghiul sentimental al acceptării literaturii, argumentul participării la un timp „sacru“. Ea înnobilează — își face iluzia a înnobila — existența cotidiană a faptului artistic. *Generația* e artificiul de calcul prin care putem studia, mai ușor, existența socială a creatorului. Mai departe, afirmarea lui presupune desprinderea, inițierea, sau, cu un cuvînt al lui Mircea Eliade — *proba labirintului*. Inițiere : termen la fel de neplăcut omului de știință ca și acela de generație. Totuși, unul lîngă celălalt, pot fi eficienți în explicarea devenirii literaturii.

Scrie, în *De la o zi la alta*, N. Carandino : „Deseori, peste ani și ani, m-am întrebat cum ar fi fost primită de înfierbîntata noastră tinerețe o ipotetică vrăjitoare care, pătrunzînd în casă, ar fi întrerupt entuziasme și veselii ca să ne spună viitorul : „Tu vei muri la Majadahonda, tu — în munții Caucazului ! Tu te vei sinucide ! Tu vei face zece ani de închisoare, iar tu cincisprezece. Tu vei fi profesor de filozofia religiilor la Chicago, tu vei fi asasinat de Carol în închisoarea de la Rîmnic.“ (...) Aproape nici unul nu a avut un destin banal, dar cine ar fi putut să-și închipuie că atît de repede avea să cadă „generația“ sub roata istoriei...“

Scanned with OKEN Scanner

A căzut generația sub roata istoriei ? Putem vorbi de o generație pierdută ? Sau, așa cum declară alți istorici literari, generația lui Geo Dumitrescu e adevărata „generație pierdută“ ? Sau a lui A. E. Baconsky ?

Cine citește interviurile și, mai apoi, amintirile lui Mircea Eliade poate observa rectificările de atitudine, ezitările. Eliade cel din 1936 nu mai e solidar cu afirmațiile din 1929, iar cel din 1955 nu mai e solidar cu opțiunile din 1936. Imaginea tinereții, a generației, va fi modelată de melancoliile prezentului. Există un exercițiu al amintirii care organizează și reorganizează opera lui Mircea Eliade. Scriitorul trăiește pentru fiecare : (Însăși „istoria religiilor“ se verifica astfel : își scrie „istoria religiilor“ retrăind fiecare religie : vezi *Fragmente*..., 10 nov. 1959). Afirmațiile sale sînt recuperatoare, inițierea sa retotalizează faptele celorlalți. După „încheierea conturilor“, după destrămarea visului de solidaritate, rămîne mereu cineva *să retrăiască* istoriile paradisiace ale „generației“, cu căderile, cu visele, cu mizeriile și mărețiile ei...

Scanned with OKEN Scanner

Sorin Titel

Sorin Titel debutează în *Tribuna* în 1958 ; încă înainte de apariția primului său volum *(Copacul* — 1963), prozele îi sînt comentate și citate pentru tendințe inovatoare, lucru de mirare dacă ne gîndim că avem în față simple povestiri cu muncitori, elevi, țărani cooperatori. Volumul de debut îi este prefațat de Dumitru Micu : colecția *Luceafărul* avea, în acei ani, bunul obicei de a-și lansa autorii însoțiți de o recomandare. Scrie în textul introductiv, Dumitru Micu : „În moduri felurite, schițele lui Sorin Titel reliefează, în majoritatea lor, un același adevăr al vieții contemporane : ambianța socialistă dă impuls dezvoltării fondului sufletesc prin excelență uman. Cu îndemînare — deși inegală de la bucată la alta — tînărul prozator înfățișează manifestări de mare puritate morală, de bunătate și delicatețe, fenomene de afirmare a noului în conștiințe.“. Îl recomandă pe tînărul debutant finețea notațiilor, înregistrarea gesturilor mărunte, a atmosferei familiale : printre rînduri, ghicim o „lecție Cehov“ în curs de asimilare. Există de asemenea umor : țărăncile cooperatoare, cele în vîrstă, au habitudini reprobabile, ce, consemnate cu grijă, se dovedesc a fi hazlii. În mare, sigur, totul e optimist, întremător, pozitiv, dacă observăm detaliul constatăm că voia bună nu-l cuprinde pe scriitor ; întîmplările eroilor sînt puțin vesele. În *Copacul,* schița care dă titlul volumului, cineva exclamă : „Omul nu poate trăi fără dragoste, așa să știi. Uite la fetele bătrîne. N-au pe nimeni și te-apucă mila cînd le vezi. Mare lucru e să iubești, frățioare, să simți

Scanned with OKEN Scanner

cum, de durere că nu ești destul iubit, taie cineva în tine ca în carne vie..."

Eroii nu sînt, firește, destul iubiți. Simbolurile (e moda schiței ce promovează în locul frazelor explicativ-didactice simboluri) sînt, în multe cazuri, naive, dar nu în afara tonului general. *Reîntoarcerea posibilă* (1966) e un microroman despre condiția artistului, fragil în afara universului candorii. Prozatorul iubește pictura, muzica, cinematograful, hulind, prin intermediul eroilor preferați, arta comercială, kitsch-ul, realismul grosier, schematismul. Apare tema creației și a rostului ei, lîngă figura — aici încă ușor convențională — a artistului. Aproape întreg drumul de mai tîrziu al autorului va fi rezumat în a treia carte a sa, *Valsuri nobile și sentimentale* (1967). Narațiunea eliptică, rememorările, dialogul „filmat", colajul, „experimente" ale epocii sînt adunate în povestiri dense, fără stridențe. Cooperatorii se împuținează, muncitorii dispar ; apar *orașele de provincie*, subiect al prozelor de mai tîrziu cu atmosfera lor, bătrînii, intelectualii mărunți, Banatul de altădată cu legendele sale, profesorii de țară ; din nou, scriitorul înregistrează „evenimentul zilnic", excelînd în pictura detaliului, a situațiunilor existenței cotidiene. *Valsuri nobile și sentimentale*, schița ce dă titlul cărții, ar relua o temă consacrată a prozei românești : aceea a funcționarului mărunt ce încearcă să-și depășească condiția. Scriitorul studiază efectul „otrăvii amețitoare" a muzicii în sufletul unui impiegat cu familie și elanuri la timp reprimate. Odată cu *Dejunul pe iarbă* (1968) începe etapa „experimentală" a scriitorului și, totodată, activitatea sa de critic, eseist, teoretician. Nu consecventă în amănunt, și nici fără fisuri în demonstrație, argumentație, elogiu : scriitorul este mai întîi, așa cum scrie în prefața volumului *Pasiunea lecturii* (Ed. Facla, 1976), un „cititor de romane". De la un capăt la altul eseurile lui Sorin Titel sînt străbătute de ideea necesității modernizării prozei românești. El însuși va încerca, în cărțile următoare „sincronizări", adaptări și readaptări la „tonul modern" al prozei.

Dejunul pe iarbă (1968), *Noaptea inocenților* (1969) apar în epoca entuziasmului pentru literatura experimentală ; oniricii își încep războaiele, revistele îi pro-

Scanned with OKEN Scanner

movează, scriitori ca M. R. Paraschivescu patronează direcțiile novatoare ale artei.

Cărțile mai sus citate mărturisesc multe și diverse lecturi, poate nu întotdeauna bine asimilate și nici orientate pe o singură direcție ; este în vogă Kafka, Sorin Titel îl citește, citează și urmează, ca și pe Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Pinget. Criticul poate radiografia cu ușurință textul admirat de prozator, dar poate constata, cu ușurință egală, că densitatea povestirii, rostirea patetică impun un scriitor original. Subsolurile, colajul, motto-urile din *Dejunul pe iarbă* încearcă să suplinească suflul epic al autorului, fără îndoială, scurt, ca și știința construcției, insuficientă. Superstiția libertății romanului îl încearcă și pe Sorin Titel (remarcabil stilist) care aglomerează povestiri de sine stătătoare. Unele dintre acestea vor forma substanța unor opere de mai tîrziu. În acest roman al tuturor tehnicilor literare, prima parte e un microroman al gintei, admirabil prin capacitatea de a evoca biografii de altădată din imperiul austro-ungar (tradiția e aceea a lui Rebreanu, existînd o notă de umor bine strunită), romanul biografic ironizat în partea a II-a : „Ar urma probabil acum descrierea nopții în care, în sfîrșit, eroul se naște (așa cum se întîmplă în frumoasele cărți de altădată, cărți în care întotdeauna eroul vine pe lume, pe la pagina 97 sau 98. Acele cărți în care se notează cu multă precizie ascuțimea primului țipăt scos de erou, descriindu-se după aceea mîinile generoase ale moașei comunale, sau ale unei vecine chemate în grabă, ridicînd cu pricepere... [...]. În tot cazul această naștere poate fi descrisă și cam așa : de exemplu, într-o noapte de vară, în care fratele mai mare doarme pe prispă într-un pat improvizat de el în grabă, astupîndu-și urechile cu amîndouă mîinile ; ori de cîte ori se deschide ușa răzbat afară țipetele femeii cuprinsă de durerile facerii — o ușă care se deschide mereu într-un forfot neîntrerupt iar, acolo, în bucătăria de vară s-a aprins focul, pe sobă un lighean mare cu apă fierbinte...“. Partea a II-a e a *prezentului* familiei, așa cum partea întîi fusese a trecutului ei. În partea a III-a (a iubirii, dar și a cotidianului) autorul relatează neutru, ca Ionesco (sau ca Robbe-Grillet), „filmează“ ; așa e ultima modă

Scanned with OKEN Scanner

a scrisului european în anul de grație '68. Un erou este fotograf (după *Blow-up*, dar și după voga relatării neutre fotograful e personajul la modă, iar descripția pozelor la mare preț) ; prozele mai vechi sînt „rescrise", revăzute, recompuse. În presă e comentată „Gradul zero al scriiturii", cartea de mare succes a lui Barthes. Tentația aplicării noilor „legi" e mare, cine-i poate rezista ? Eseistul Sorin Titel colaborează cu prozatorul în căutarea unei *formule* : ultramoderne neapărat, care să nu sacrifice, totuși, tensiunea afectivă a povestirii : zestrea ce îl recomandase pe tînărul autor încă de la primele sale schițe. Putem observa, în această relatare ultramodernă, cum autorul reia cadre mai vechi, amănunțind descripția : „Pe zăpadă — cîteva secunde cu lumina albă a farurilor. Strada e pustie, femeia care stă la geam urmărește mașina care dispare repede după colț. Strada pustie, ninsă, fluviul cu apele lui murdare, bărbatul chircit în fața sobei de tuci. Femeia nu s-a spălat încă pe față, ochii ei sînt cîrpiți de somn. În lighean — apa rece c-o pojghiță de gheață deasupra. După ce udă florile, se așează pe un scaun să se odihnească. Desigur că apa e rece, pojghița de gheață îl trezește de-a binelea pe bătrînul fotograf. Ea ascultă cum bătrînul toarnă apă din lighean în chiuvetă, îl vede revenind în atelier, chircindu-se din nou în fața sobei să vadă dacă s-a aprins focul. Apoi trece iar în cealaltă odaie și începe să-și descurce cu un pieptene unsuros părul încîlcit."

Virtuozitate există destulă în această zbenguială romanescă numită *Dejunul pe iarbă*, așezată, în numele actualității (experimentale), sub acest text din Kierkegaard : „Pentru mine orice contact armonios al idealului cu viața se transformă, se transfigurează instantaneu într-o reamintire și, în vreme ce apropie de mine trecutul cel mai îndepărtat, acest contact împinge înapoi cel mai recent trecut, ca să-l prezinte în clar-obscurul reamintirii. Deși clipa ne refuză astăzi ajutorul, deși scriind aceste rînduri ora n-a sosit încă, îmi amintesc toate acestea ca un trecut îndepărtat, în care durerea își pierde ghimpele și-n care melancolia își păstrează toată dulceața ei."

Atenția acordată scriiturii este înlocuită, în *Noaptea inocenților* prin alegorie, simbol, mit. Zbenguiala expe-

Scanned with OKEN Scanner

rimentală e oarecum potolită, cartea e foarte unitară ; genul scurt îi prieşte mai mult, deocamdată, scriitorului. În *Magnificat* reia mitul cristic (de mare circulaţie în acei ani). *Tehnica* autorului interesează cu prioritate. Prozele — fiecare dintre ele — pot prilejui comentatorului analize largi : fiecare reprezintă o experienţă.

Moartea lui Iacob ar putea fi „povestea" unui regizor care îşi inventează piesa de teatru. Sau a unui scriitor care îşi inventează proza : jurnalul acestei invenţii. Cititorul nu mai rămîne în fotoliul său degustînd ficţiunea, ci e pus să colaboreze la alcătuirea ei. Imaginaţia lui e şocată, tracasată, hărţuită. Totul *ar trebui* să fie şi *ar trebui* să se întîmple. Aparent, iniţiativa auctorială e legată de modul condiţional, ca în începutul *Lucrurilor* lui Perec. Demersul prozatorului nu se reduce doar la atît. Sorin Titel îşi derulează încet tablourile, descompunîndu-le mecanismele, părăsind eroul, revenind la el, explicînd cititorului ce ar putea să facă eroul şi ce s-ar întîmpla cu lucrurile din jurul lui *dacă* ar avea loc cutare gest. O paralelă între această schiţă şi *Moartea lui Moş Ţîrlea (Valsuri nobile şi sentimentale)* e folositoare, în măsura în care ne reliefează etape diferite ale definitivării eroilor. Cîteva elemente — cîteva chei — care ar indica direcţia lecturii sînt : raporturile tată-fiu, fiu pe care îl cheamă *Iosif ;* baia în struguri a fiului ce se pătează de „roşul acela sîngeriu şi dulceag" ; metamorfoza camerei ; cei trei bătrîni care apar în final odată cu mutul Milan, prostul satului. Sînt pîrtii deschise imaginaţiei critice, raportînd problemele omului de azi la o mitologie cunoscută. În alte schiţe, tehnica naraţiunii se schimbă şi instabilitatea cadrului nu mai dă bătaie de cap cititorului. Eroul „încorporează" subtilităţile construcţiei şi evoluţia lui e cea care întinde cititorului capcane. Aldo, eroul din povestirea *Tinereţea lui Aldo,* coboară din cer cu paraşuta după ce se îndreptase spre oraş, purtat de vîntul primăvăratic. Ceea ce căuta nu e decît o locuinţă (văzută — vizată — cu încetinitorul). Cinci („şau şase") poliţişti îmbrăcaţi în roşu, cu pantalonii strînşi pe pulpe, ca nişte balerini (alte ironii), caută

Scanned with OKEN Scanner

pe acoperișul unei case un ucigaș. Un polițist alunecă, rămîne agățat de pervazul unei case și pompierii îl salvează. Bucuria e aceea a ironiilor pure și a suprapunerii de imagini, fiindcă, printre rînduri, ni se spune că prezumtivul ucis e Aldo. Să ne oprim asupra acestei lumi a adolescentului. Ea e construită din colaje, din secvențe, care definesc *vîrsta* eroului, adolescența sa, sau, mai precis, dreptul adolescenței de a fi fantastă, dreptul adolescenței de a vedea într-un fel al ei lumea. Lume care, pentru Aldo, e *circul*. Grotescul își face apariția în literatura autorului.

Uneori, romanele, nuvelele, schițele prozatorului apar alături de eseuri ; Sorin Titel publica în vechea serie a revistei *Orizont*, anii '69—'71, admirabile comentarii asupra filmului, mai întotdeauna prelungiri ale prozelor sale, încărcate de fluidul liric și bogate în considerații de autentic rafinament. Între improvizații comentatori de cinematograf Sorin Titel era printre puținii care aduceau într-adevăr o perspectivă și un context dens, și nu doar cuvinte snoabe, așa cum de atîtea ori se obișnuiește. Sorin Titel are un ochi capabil de a percepe nuanța, culoarea, dar mai ales poezia și civilizația imaginii în care se integrează, de fapt, ca romancier. În alte condiții ori, poate, în alt timp, scriitorul va fi fost, poate, un fascinat al picturii, al artelor plastice ; la timpul prezent, scriitorul caută, în cărțile sale, rostul și rolul fluxului *imaginii* în literatură. *Lunga călătorie a prizonierului* (roman, 1971) ar putea fi scenariul, așa cum s-a observat, al unui film-fluviu : și asta, în numele a 130 de pagini de text, text care, la lectură, poate părea încă deosebit de lung !

Ceea ce era „cinematograf", „carnet cinematografic", devine, în fiecare clipă, perspectivă scriitoricească. Foarte multe motive din *Noaptea inocenților* se regăsesc în această carte. Printre referințele care se pot face nu inutile ar fi cele privitoare la Beckett, Robbe-Grillet, Kafka, și pînă acum repere ale prozatorului.

Tema *Călătoriei prizonierului* nu e nouă, și încă Boisdeffre, în *Où va le roman ?*, observa supralicitarea ei de către romancieri. Noutatea e a discursului și a persona-

Scanned with OKEN Scanner

jelor, a alcătuirii epice, a determinantelor umane ; structural, romanul lui Sorin Titel se reîntoarce spre forma arhaică a romanului, spre timpul cînd acesta înseamnă o sumă de întîmplări mai mult ori mai puțin senzaționale ale unui personaj. Toată preistoria romanului e legată de aceste personaje migratoare, de aceste călătorii, și primul mare erou al primului roman modern nu este decît un călător : Don Quijote. Identitatea prizonierului e aceea a eroului lui Kafka, cel din *Procesul :* înaintea finalului, Josef K. este capturat de doi indivizi care îl duc spre locul execuției. În celebrul roman al lui Kafka acest drum nu avea nici un fel de importanță, el alcătuind un final în care Josef K., prizonierul, își urmează *supus*, fără inițiativă, călăii. Pe această pagină a unei cărți de clasicitate a modernismului, Sorin Titel scrie un roman întreg. Călătoria era, în romanele trecutului. un drum al cunoașterii, al îmbogățirii interioare, însemnînd acumulări de date, de elemente, în perspectiva romanescului ; călătorul (prizonierul) lui Sorin Titel nu își îmbogățește lumea interioară, ci, dimpotrivă, își dizolvă, pe drumul prizonieratului său, identitatea, pînă în final, cînd el, prizonierul, și-o pierde cu desăvîrșire, în mijlocul cuvintelor acaparatoare. Scriptele lui Robbe-Grillet *(Asupra cîtorva noțiuni perimate,* 1957), pot fi citate copios de cel ce analizează *Lunga călătorie a prizonierului :* „Cîți din cititori își amintesc numele povestitorului (scrie Robbe-Grillet, în vervă speculativă) în ...*Greața* sau în *Străinul ?* Nu ar fi, dimpotrivă, cea mai rea dintre absurdități considerarea acestor cărți ca studii ale caracterului ? Și oare *Călătoria la capătul nopții* descrie un personaj ? (...) Beckett schimbă numele și forma personajului său de la o povestire la alta. Faulkner dă în mod expres același nume la două personaje diferite (...).

S-ar putea înmulți exemplele (...). Romanul personajelor aparține frumos și bine trecutului, el caracterizează o epocă ; cea care marca apogeul individului."

Și așa mai departe, tot capitolul *(Pour un nouveau roman,* Gallimard, 1963, p. 31—34 ca și urm.) pentru cel ce ar căuta echivalențele „călătoriei prizonierului" în luări de poziție teoretice. Roland Barthes *(Littérature objective,* în *Essais critiques,* p. 28—40) dă indicații ce

ar lămuri mai bine eforturile naratorilor, atît cele teoretice cît și cele ilustrative : „Tentativa lui Robbe-Grillet (și a unora din contemporanii lui : Cayrol și Pinget, de exemplu, dar într-un mod cu totul diferit), vizează fondarea romanului la suprafață : interiorul e pus între paranteze, obiectele, spațiile și *circulația omului de la unele la altele* (s.n.) sînt promovate la rang de subiect. Romanul devine experiență directă a împrejurimii omului, fără ca acest om să se poată prevala de o psihologie, de o metafizică, sau de o psihanaliză pentru a aborda mediul obiectiv pe care îl descoperă".

Pentru a fi un *nouveau roman* ortodox, romanul trebuia să fie al obiectelor : romanul nu e însă al lor, ci al *locurilor*. Călătoria prizonierului, dizolvanta sa odisee, e acompaniată de „cadre" de „medii", de *peisaje*. O viață a *locurilor* trăiește în fața prizonierului, și un regizor ar avea decupaje, gata făcute, pentru un posibil film. Locurile sînt pustii, prima imagine pe care o memorăm ar fi aceea a unui deșert populat de reziduuri.

Călătoria stă sub semnul acestei fraze de început : „Traversară împreună piața pustie a orașului, venind din partea stîngă a ei, de după maghernițele pe jumătate demolate, înaintară așa pînă ajunseră în centru, acolo unde cutiile goale de conserve și merele putrede erau împrăștiate peste tot...". O invazie a putrefacției e vizibilă, granițele se șterg, piața orașului e plină de mere putrede și de cutii goale de conserve. Locurile sînt imense, încăperile sînt dilatate, ca și cum ar aparține altei planete : „Și iată-i adăpostindu-se de data aceasta într-o odaie cu plafonul foarte înalt și cu ferestrele atît de sus puse, încît ca să poți privi afară era necesar să te urci pe scaun" („să te urci pe scaun" face parte din registrul ironic al romanului, de care ne vom ocupa mai tîrziu). Clădirile sînt demolate, paragina, ca în proza eminesciană, e atotputernică. Lumina e întotdeauna palidă, iar carnea, dar mai ales sîngele cald, proaspăt, uman sau animal, mase amorfe de resturi, de reziduuri, trădează urmele celorlalți : masacre neidentificabile. După cîte o idilă-popas urmează scene crude, neiertător așezate în preajma idilei : „treceau deci prin locuri cu luminile stinse, cu cîte o pereche, el și ea (idila ! n.n.) care se

Scanned with OKEN Scanner

priveau în ochi, în imense săli de sport unde se odihneau întinzîndu-se pe saltelele prăfuite, prin hale uriașe de carne, hălcile sîngerînde stînd agățate în cîrligele ruginite...". Scriitorul urmărește cu insistență peisajul, pustietatea alternînd cu aglomerația sufocantă : „Săli imense, ca săli de așteptare, aglomerate la maximum, în care își găseau cu greutate un loc unde să se așeze". Aerul e înecăcios, în preajmă presimțindu-se abatoare. Măcelurile (presimțite ori vizibile), atrocitățile alternează cu *jocurile*. Însoțitorii îl lovesc în joacă pe prizonier și se miră de rezistența acestuia, pe urmă cei trei fac „telefonul fără fir" : „La început, captivul, ca să nu-i supere, alese cuvintele cele mai frumoase și mai delicate cu putință, ce-i erau lui foarte dragi. După ce-și notau totul în carnețel, își mișcau capul în semn de mustrare : Alege intenționat, spuneau ei, cuvinte urîte ca să ne mîhnească. Zadarnic încerca deținutul să-i convingă că auziseră greșit (...) : Nu întîmplător, nu întîmplător, spuneau ei, dînd cu tristețe din cap și privindu-l pe captiv cu multă suspiciune."

Relațiile dintre prizonier și însoțitori sînt complexe, aceștia exercitind asupra primului o pedagogie suavă (mustrări, sfaturi), dar și corecțiuni energice, cu o inconștiență somnambulă : o temă a romanului ar fi cercetarea prizonierului, devenit obiect : „Ca să se convingă cam pînă unde poate merge rezistența captivului, îl supuseră unor probe într-adevăr esențiale, pe care acesta însă le trecu cu succes. Astfel, pe un ger de minus douăzeci de grade, îi porunciră să meargă numai în cămașă și chiloți, iar deținutul se conformă dorinței lor fără să scoată o vorbă." Atrocitatea e zîmbitoare, umorul e negru, eroii zîmbesc mereu, paznicii poartă umbrelușe colorate, fistichii. (În *Tinerețea lui Aldo* polițiștii purtau un echipament asemănător.) Politețea excesivă a prizonierului e și ea parodică, precum și obediența zîmbitoare a acestuia.

În fine, ar mai trebui spus că relațiile dintre cei trei sînt infantile. Disimulările însoțitorilor sînt ostentative, atitudinile, apăsate. Totul în roman e făcut să impresioneze ochiul, dar mai ales să ironizeze spiritul mărunt, confortul mic-burghez, lîncezeala sufletească. Călătoria prizonierului are loc în penumbra misterului. „Cine ne

Scanned with OKEN Scanner

caută", întrebă la un moment dat barcagiul. „Știi tu care", răspunde un însoțitor. Nimic exact definit, nimic precis. Autorul nu mai este demiurg, el este purtat (convenția) de mersul eroilor săi, care, spre final, se confundă între ei. Din loc în loc, aluziile ne trimit spre o mitologie și, de multe ori, senzația e aceea de a pluti alături de mituri cunoscute, ca în povestirile din *Noaptea inocenților*, spre care trebuie să ne întoarcem mereu. Trăiesc cei trei într-o lume reală ? Da, desigur : însă încă în primele pagini ne întîmpină o aluzivă trecere a *Styxului* : „Fluviul era învăluit într-o ceață ușoară, care se tîra pe suprafața lui tulbure, și bătrînul barcagiu, cu barba roșcată și cu ochiul lui de sticlă mare și holbat, îl privi cam ironic, poate chiar cu o anumită răutate, în vreme ce-i întrebă dacă voiau să treacă dincolo. Îi dădură *fiecare cîte un bănuț, singura lor avere...*". Motto-ul (lucește pe ceruri / o stea călătorului — M. Eminescu, *Colinde, colinde)* ne trimite spre călătoria magilor ; a magilor care nu ajung niciunde.

Lunga călătorie a prizonierului e un roman „teoretic" în care un subtil cititor de proză studiază rezistența textului romanesc în fața unor diverse violențe experimentale. Categoriile negative ale liricii moderne (cele consemnate de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne)* adică depersonalizarea, eul artificial, ilimitarea, idealitatea goală, transcendența vidă sînt ilustrate de un prozator ce se detașează suficient de textul său pentru a da deplină libertate de acțiune ironiei : iar negarea negației nu întemeiază decît afirmația : autorul e, în esență, solidar cu eroul său, prizonierul.

Cu *Țara îndepărtată* (1974), *Pasărea și umbra* (1977), *Mamă, iată fiul tău* (1983) Titel se reîntoarce la cîteva teme ale literaturii sale anterioare *(Valsuri nobile și sentimentale,* 1967, dar mai ales *Dejunul pe iarbă,* 1968).

Scriitorul reține nota arhaică a unei lumi pendulînd între sat și oraș, între realitatea rurală și legendele străbunilor. *Dejunul pe iarbă* fixa (în capitolul I), *geografia* locurilor : e vorba de un Banat încă patriarhal, în care riturile căsătoriei, ale nașterii sau ale morții dau notă specifică unei lumi de o deosebită distincție. „Bătrînii" sînt, și ei, la rîndul lor, pe parcursul romanului, *tineri,*

Scanned with OKEN Scanner

trăind în aceeași stare de inocență care luminează adolescenții lui Sorin Titel. *Dejunul pe iarbă* era, firește, un roman dificil, mai ales prin cenzura subsolurilor (amintire camilpetresciană, dar și „intenția" scriitorului de a cenzura, mereu, ficțiunea). Motto-ul citat poate fi atașat și ultimelor romane.

Dejunul pe iarbă aparținea încă „fazei experimentale" de romancier. În *Noaptea inocenților* (1968), efortul experimental nu se desparte însă de conturarea, deosebit de fină, a *lumii adolescentului,* punct forte, întotdeauna, al prozelor lui Sorin Titel. Scriitura nu se constituie ca obiect în sine, ci ca o modalitate a parabolei.

„Tetralogia" va folosi toate sugestiile din „cărțile experimentale" într-un text relativ coerent, fără „dificultăți" deosebite : ea marchează sfîrșitul, nu definitiv, *al tehnicii,* spre a atrage atenția asupra altor elemente.

Sorin Titel își simplifică tehnica (mizează mai puțin pe efectele ei) nu fără a renunța la narațiunea discontinuă, la „voci", la interferențe de planuri. Nucleele epice au stabilitate și personajele (parte schițate în nuvele, parte sugerate în *Dejunul pe iarbă)* stăpînesc ritmul narațiunii. Putem face abstracție de tehnica romanului (nu comună), de voința experimentării, pentru a ne opri la factura realistă a cărții.

Țara îndepărtată evocă o lume strict determinată în timp și spațiu. Ne aflăm în Banat, în perioada celui de al doilea război mondial (și cîțiva ani după), perioadă în care copilăria înregistrează seismele vremii. Căci romanul e al unei copilării și al unei șanse a copilăriei. Copilăria (inocența) receptează „vocile", își asumă faptele celor maturi. Chiar dacă povestitorii sînt ceilalți, înțelegem că receptorul e aflat la o anume vîrstă. Distingem satul prin prisma acestei copilării, ceea ce nu înseamnă că realitatea lui se estompează. În definitiv, acel *eu* (al naratorului-copil) e un artificiu, o modalitate romanescă prin care personajele se delimitează fără șovăială, căpătînd noi semnificații. Astfel, *satul* se poate constitui, el însuși, ca erou al cărții. Oamenii lui vin, cei bătrîni, dintr-o lume străveche, cu o anume patină de noblețe, cu rînduieli încă patriarhale. Ne aflăm în zona unor concepte de vremuri și de drumuri : orașul își pune și el

Scanned with OKEN Scanner

amprenta peste această lume a satului, mai ales prin ciudații lui intelectuali (ori „intelectuali"), prin copiii ce urmează, la oraș, o școală sau alta. *Țara îndepărtată* poate fi copilăria (transformată de revelația orașului), dar și lumea aceea, a satului, aflat la începutul marilor lui transformări. *Țara îndepărtată* ar fi romanul ieșirii din patriarhalitate, dar și romanul unei lumi în care inocența este, tot mai des, pîndită de mari primejdii.

Sigur că *insula* — izolarea — creează iluzia unei fericiri perpetui, a unei liniști domestice. Ea provine din faptul că autorul consemnează, nu numai cu minuție, ci și cu o anume căldură, măruntele preocupări ale familiei, percepînd infinitezimalul gestului cotidian. O plecare de acasă a copilului este descrisă pe zeci de pagini, ca o aventură a lui Ulise. Prepararea marmeladei ori a colțunașilor, devine, prin conversația eroinelor, un act tot atît de important ca răpirea frumoasei Brizeis. Călătoria domnului Cristea, inginer Agronom la Margina, cu domnișoara învățătoare, viitoarea soție, echivalează cu furtul Sabinelor, cel care a dus la propășirea Romei. Autorul descrie un cozonac așa cum Proust rochia unei contese. Fiii satului pleacă la oraș la școală ca într-o expediție transoceanică, aventura lor fiind, pentru părinți, emoționantă ca orice drum în necunoscut. Există și mult umor în toate aceste emoții, dar mai ales înțelegerea unor sentimente etern-umane. Idila și replica naivă conturează un univers și o concepție despre lume. Scriitorul descrie atitudini fundamentale, și, teoretic, nu sîntem departe de lumea lui Creangă. Determinarea temporală e respectată cu strictețe, pînă la urmă toate învîrtindu-se în jurul factorului economic :

„— Nu mai spun ce-am pățit cu al meu acu doi ani, cînd a fost în prima clasă de liceu, că acum s-o mai liniștit. Primim noi, cam după Sfîntul Ion, de la el, o scrisoare, că el nu mai stă la școală, că lui i s-o urît, că lui îi e dor de noi, că el fără noi nu poate trăi și s-a gîndit bine, și el se lasă de școală și se întoarce acasă. Prinde atunci taică-su caii la căruță, că era inflație mare, cînd cu milioanele, cu trenu' cine avea bani să se ducă ? bun, și-o pornim amîndoi la oraș, că el singur n-o vrut să se ducă, zicea că pe mine mă ascultă copilu' mai bine, că

Scanned with OKEN Scanner

eu am fost mai aspră întotdeauna cu el. Ajungem noi la internat și, pe copil, cum să-i iei cu rău, că plîngea de se scutura așa cămașa pe el, că de atîta plîns mie mi-o fost frică să nu stea inima în el și să moară săracu de inimă, că s-o mai văzut din astea. Încearcă atunci taică-su să-l ia cu buna, dar el, ce să asculte ?"

În centrul cărții e familia, cu Mama, Tata, Eva Nada și copilul. Diverșii naratori (ce relatează întîmplările satului, ori le comentează) nu fac altceva decît să precizeze psihologia rurală, spiritul vremii și al locurilor. Ne putem permite, în acest context, să sesizăm o anume tradiție a literelor ardelene și bănățene. Realizată inferior artistic, tipologia propusă de scriitor poate fi descoperită în cărțile lui Virgil Birou sau Romul Fabian, autori preocupați de aceeași lume. Pendulările personajelor lui Virgil Birou (pentru un trecut mai îndepărtat) sau ardoarea casnică a eroilor lui Romul Fabian poartă amprenta aceleiași determinări etnografice. Scrisă în alt ton, *Blana de focă* de Maia Belciu își datorează reușita aceleiași atmosfere. *Anotimpul pierdut* de Anișoara Odeanu se înscrie în același context. Precizăm că nu e vorba de influențe, ci de o dominantă stilistică comună : barocul bănățean (analizat de Blaga). În acest context stilistic, Sorin Titel își depășește predecesorii, nu numai prin rafinament, ci și prin capacitatea de invenție și chiar construcție romanescă. Într-un text relativ puțin cunoscut, *Opinii fugare și libere despre Banat (Vestul,* an I, no. 151 și 152, joi 23 oct. și vineri 24 oct. 1930) G. Călinescu remarca ironia bănățeanului, ca argument defensiv ; tot derivată din starea defensivă este și *supremația comunității asupra individului.* Cîteva dintre observațiile pe care G. Călinescu le face în deceniul al treilea pot comenta romanele *Țara îndepărtată* și *Pasărea și umbra* : „Românul de aici e poate cel mai volubil și mai vorbăreț dintre toți frații săi. Vorbirea sa se desfășoară fără nici o sinteză, pe cale asociativă (...). Din acest spirit enumerativ rezultă un realizm care se face mai evident simțit în artele plastice. Gasconismul și realizmul trebuie pus în legătură și cu meridionalismul relativ al provinciei".

„Întîmplările", repovestite alb ar semăna uneori cu ale eroilor lui D. R. Popescu, Fănuș Neagu sau Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Velea. Un *Bantu* are văzut din exterior, o sumă de ciudăţenii ; dar în realitate, omul e pragmatic, un as al vieţii practice, nu întotdeauna oneste. Tipologia „disimulaţilor“ rurali i-ar putea înregistra numele, într-o desăvîrşită independenţă de acela al lui Ilie Moromete. Tînăr, Bantu refuză prostituatele (iubite de prietenii săi), acostînd pe cont propriu, act pentru care e molestat fără cruţare. Omul se temea de gura satului, vrînd să pară moral. Matur, Bantu îşi face un orar ce îl cere respectat cu stricteţe. Bineînţeles, oraşul e mereu dat peste cap de starea vremii. Între Bantu şi moş Poldi, sluga (cuvîntul trebuie nuanţat : moş Poldi este de fapt partener de discuţii, ajutor recalcitrant, aşa cum e şi Eva Nada pentru Mama), relaţiile sînt de amiciţie capricioasă, „stăpînul“ temperîndu-şi „servitorul“ prin replici strategice, de ocolire a subiectului în discuţie. Matur, omul devine tragicomic, atît prin efortul achizitiv, cît şi prin farsele pe care i le joacă destinul. Fiii lui Bantu sînt surdomuţi, dar omul nu dispără, încercînd să-i facă oameni aşezaţi. Bantu le procură şi soţii, croitorese, pe care surdomuţii, slabi de minte, le încurcă mereu. Croitoresele erau de fapt prostituate, aduse de întreprinzătorul Bantu de la Şari-neni, care i le cedase fiindcă marfa prisosea. Soţiile surdomuţilor evadează şi urmărirea lor e burlescă. Personajul, superstiţios şi oscilant, devine însă canalie în anii ştiutelor abuzuri, negociind deportări, solicitînd mită, călcînd în picioare orice normă morală. Femei violate şi apoi ucise de soldaţi, copii mitraliaţi, sînt fapte relatate în acelaşi ton, ori în aceleaşi semitonuri care scot în lumină unul din subiectele cărţii : războiul. Scriitorul nu descrie monstruosul sau, mai exact, nu insistă asupra lui, nu „îl explică“ : cititorul îl intuieşte în dosul celeilalte lumi, care aparţine culorilor pure ale „ţării îndepărtate“. Monştrii lui Sorin Titel sînt agenţii unui spectacol burlesc, în care scriitorul îşi scoate personajele la rampă spre a le înfăţişa ridicole. Cu ele facem cunoştinţă (de cele mai multe ori) prin relatarea intermediarilor : naivitatea interlocutorului nu atenuează *vina* (dimpotrivă), ci transformă *scena* relatării ei într-o comedie. Despre plutonier (care e un monstru), vorbeşte soţia lui, fiinţă redusă, dar nu lipsită de un

Scanned with OKEN Scanner

anume bun-simț. Între realitatea (cumplită) a războiului și perceperea ei de către personajele-comentatoare, se interpun „poveștile satului", cu concepții străvechi, unele de o înduioșătoare naivitate. Totul devine *altfel* prin optica unei lumi îngăduitoare și bune :

„...cine e de vină, doamnă, de toate alea care se întîmplă cînd se strică și omu nu mai e cum trebuie, cum șade bine să fie ; cît îi vine omului și cît nu, din vina asta ; că dacă n-ar fi fost războiul doamnă, omu ar fi stat acasă la el, ar fi avut muierea lui ; că e lucru știut, cînd bărbatul trăiește multă vreme fără muiere, se strică sîngele în el, îl apucă așa, strechea, să iertați, că doar d-aia i-a dat Dumnezeu trupu, să facă ceva cu el ; că soldații, mi-o spus și moș Lungu, să fie iertat, multe or mai fi făcut ei pe unde or fi ajuns în războaiele astea, că nici nu-ți vine a crede : că într-un sat, cînd or venit, or fi aflat de la un moș pe care l-or cumpărat, cu țigări, că femeile din satul ăla s-or fi ascuns în pădure, se zice că s-ar fi întîmplat undeva în altă țară ce vă povestesc eu acuma, și atunci soldații ăia, noaptea, cînd comandanții lor dormeau, fără știrea ălora, unu cu unu, or luat-o spre pădure, că s-o îndesat pădurea de soldați".

Un loc aparte e acordat jocurilor. Surdomuții se „hutulă" cu Dorca (firește, contracost) și legănatul o înalță, ca pe Remedios a lui Márquez, la cer. Mai terestră, Dorca aterizează „pe malul unui rîu". Textul e ambiguu, în sensul lui *Moș Nichifor Coțcariul*, nevinovata (și fantastica) distracție sugerînd inițierea erotică a personajelor. Pe măsură ce înaintăm în lectură, *Țara îndepărtată* se individualizează tot mai mult, ca un El-Dorado jefuit de timp. Ceremonia casnică, idila rurală (cea a agronomului Cristea, tipică, semănînd a Rebreanu), legendarele voci ale satului tulburate, rar, de la fel de legendara torogoată a lui Luță Iovița, străvechile obiceiuri determină, etnografic, geografia acestei țări. Două lumi patriarhale — aceea a satului și aceea a copilăriei — se destramă sub ochii noștri, în numele unui proces ireversibil. Morala ei aparține „imposibilei întoarceri".

Țara îndepărtată consacră stabilizarea efortului experimental, întoarcerea scriitorului către proza fundamental realistă. Putem descoperi, în cutare pagină, amintirea lui

Scanned with OKEN Scanner

Tolstoi (Natașa Rostova la bal), a lui Rebreanu sau a lui Faulkner. Scriitorul nu se mai teme de „model", echilibrul cărții realizîndu-se tocmai prin greutatea personajelor, prin „recunoașterea" unor modele altădată contestate. Inovînd cu moderație, *Țara îndepărtată* aparține, prin descripția unei lumi și a unor caractere, vîrstei clasice a romanului.

Pasărea și umbra continuă *Țara îndepărtată ;* prelungirea nu e însă evidentă pentru cel care urmărește evoluția personajelor, cursul — creșterea — evenimentelor, împletirea firelor narative. Dacă în *Țara îndepărtată* memoria nu cobora într-o istorie îndepărtată, ea reprezentînd o formulă a povestirii, în *Pasărea și umbra* ea este erou principal. În *Pasărea și umbra,* Sorin Titel scrie despre artă, moarte, trecere cu o dezinvoltură pe care nu a avut-o niciodată pînă acum. Ce poate recupera o povestire, ce poate recupera *povestitorul* dintr-o existență umană ? În cartea lui Sorin Titel apar o mulțime de naratori, fiecare ieșind în fața publicului său pentru a-și verifica / valorifica vocația memoriei. Primul dintre povestitori este bătrîna Maria care povestește *o întîmplare :* istoria morții soțului ei. Romanul începe cu confesiunea femeii, confesiune care pierde șirul evenimentelor ; sîntem introduși fără preliminarii în viața satului bănățean, în *lumea* sa ; naratoarea vorbește cu seninătate despre naștere și moarte, evenimente teribile devenind, în haina povestirii, mărturia unei naturi nedrepte ; totul e extras din folclor sau din textul popular, verificabil fiind în balade — doine — legende dar mai ales bocet ; cartea deci se inaugurează ca un bocet. Soțul — cel mort tînăr — se numește Ion, reprezintă vigoarea virilă ; în contrast cu celebrul personaj al lui Rebreanu unirea dintre el și Maria nu este pecetluită de calcul meschin. Totul este curat și pur în această carte în care relațiile umane sînt luminoase și calde ; rele, nedrepte sînt împrejurările. Oamenii sînt buni, toată atmosfera lumii rurale fiind învăluită în luminile bunei cuviințe ; pînă și epitetele *(un picuț !)* încearcă să îndulcească situații ce ar putea fi neprielnice, în textul povestit, eroilor ; povestitorii își amintesc despre o lume a oamenilor buni urmăriți de nedreptatea condiției existenței :

Scanned with OKEN Scanner

„SĂ-ȚI POVESTESC CUM S-A ÎNTÎMPLAT : AM FOST noi la o nuntă — ori la un botez, nici nu mai țin bine minte ce-a fost — cam pe la sfîrșitul lui februar. Și la petrecerea aceea, Ion al meu întruna a jucat și și-a petrecut ; de jucător a fost jucător, fără el nici nu s-a ținut nuntă în sat. Numai că a băut un picuț cam mult și din pricina jocului s-a incitat prea tare : îi curgea sudoarea de pe obraz și cămașa de pe el era o apă. Și așa ud leoarcă, a vrut să iasă pînă afară...

Cînd a murit, săracu, nici treizeci de ani împliniți n-a avut, s-a prăbușit cînd e omul cel mai în putere. Nimic nu-i mai pe nedreptate pe lumea asta, spuse bătrîna și în ochii ei spălăciți lui Andrei i se păru că citește o revoltă și o mînie din ce în ce mai stinsă cu trecerea anilor, nu cred că există durere mai mare, decît atunci cînd omul moare fără să fi avut vreme să se bucure de viață, așa cum o fi ea. Pînă nu ajunge să-i cunoască necazurile ; că nici fără ele nu se poate, și pe acelea trebuie omul să le cunoască, numai că el n-a avut cînd să le fi cunoscut... Anul trecut a murit la noi un copil, cam de optsprezece ani ; a trăsnit o claie cu fîn și el a fost în vîrful clăii și atunci l-au băgat oamenii în pămînt ; da degeaba l-au băgat, el a fost țeapăn, nu l-a mai putut nimeni învia ! Tot satul a fost la înmormîntarea copilului ăluia și a fost așa o jale cum n-a mai fost în sat de multă vreme.“

Fiecare narator deviază sau încearcă să devieze povestirea din cîmpul realității — al necruțătoarei realități — în cîmpul fantasticului, fantazînd, poetizînd : înfrumusețînd realitatea. Scriitorul îi urmărește cu un ochi amuzat drumul cuvintelor eliberate de constrîngerea logicii. Prima dintre poveștile amuzante este aceea a dresorului de purici, piticul înșelat de soția sa. Am putea spune că în acest roman despre viață și trecere, despre trecere și moarte („pasărea și umbra“) *povestea* are tocmai menirea de a îndepărta naratorul de lîngă realitatea trecerii. Ceremonia povestirii continuă alte ceremonii ; dacă, așa cum spunea un bun comentator al lui Sorin Titel, „toată proza lui Sorin Titel tinde irepresibil către imperfectul etern al amintirii“ (*Mircea Martin, Generație și creație*, E.P.L., 1969, p. 136), putem observa că naratorul, tînărul Andrei, cel ce trăiește în prezent e înlocuit mereu

Scanned with OKEN Scanner

de alți naratori prin care cititorului i se înfățișează o lume de demult, o civilizație bine așezată în tiparele ei. Moartea lui Ion — personaj central al primei părți — e compusă dintr-o seamă de „momente", fiecare destinat a ilustra *imaginile trecutului*, cele ce pot fi recuperate de „imperfectul etern al amintirii". Sîntem (prin biografia lui Ion) înainte de primul război, în imperiul Austro-Ungar. Drumurile eroilor nu sînt nici aici fără legătură cu subtextele romanului. Ion este dus cu căruța la oraș ; la Lugoj — orașul este Lugoj — bolnavul e găzduit de o Iulișka — iubită din vremea armatei ; Iulișka venise de la Seghedin la Lugoj după tînărul Ion și rămăsese acolo ; din nou relațiile dintre personaje sînt de mare decență, Iulișka renunțînd la bărbatul care își întemeiase familie. De la Lugoj — nu găsesc loc în spital — se întorc acasă cu trenul, prilej pentru prozator de a înmulți numărul naratorilor ; în compartiment apare un pictor care povestește alte întîmplări și o ucigașă din dragoste care, la rîndul ei, povestește fapte teribile ; oamenii au o capacitate de a comunica extraordinară, trăind încrederea absolută în semenii lor. Lumea romanului este a oamenilor buni ; iertarea și înțelegerea, capacitatea de a fi devotat, de a te sacrifica, de a dărui, traduc imaginea unei umanități de o neasemuită candoare. Oamenii sînt foarte puri, existînd parcă într-o vîrstă de aur a umanității. Istoria morții lui Ion, prima tragedie a cărții (tragedia ca o constantă a devenirii umane) e de fapt istoria voinicească a unui bărbat din vremuri de altădată ; armata la honvezi, prietenia ostășească, dar și „testamentele" — rugămințile de pe patul de moarte — reprezintă momente în care seninătatea personajului nu poate fi întunecată de umbrele sfîrșitului. Care ar fi, în acest context, raporturile dintre știința vieții, cea adusă din vremi de bătrînii satelor, și cea a cărților, cea reprezentată de doctorul Tisu ? Naratorul ne informează că doctorul Tisu posedă Cartea — o carte cu o seamă de probleme pe care Ion le rezolvă cu mare dezinvoltură. Ion dezleagă fără întrerupere *tainele* Cărții, uluindu-i pe ceilalți ; ultima problemă — cea pe care doctorul i-o dă înaintea morții — n-o mai poate rezolva ; rezolvarea ei e falsă, șirul necunoscutelor nu poate fi înfrînt pînă la capăt, *Cartea* (Lumea)

Scanned with OKEN Scanner

descoperind noi probleme, mai grele, mereu mai grele. Jocul „de-a dezlegarea tainelor" devine și el o poveste, o anecdotă între altele. Narațiunea *învăluie* mereu evenimentele grave, *întrebările*, într-o poveste, într-un desen naiv, într-o istorioară amuzantă în aparență.

Partea a doua a cărții este consacrată doctorului Tisu, cel care a fost prietenul lui Ion, martorul excelenței sale umane. Doctorul Tisu era acela care-i punea probleme eroului. Dacă prima parte este aceea a naratorilor ce se precipită, se înmulțesc, grăbesc ritmul narațiunii ca și cum ar vrea să cuprindă în timpul lor omenesc limitat celălalt timp, al agoniei lui Ion, în partea a doua romanul curge liniștit ; o biografie aproape clasică în care momentele existenței doctorului se verifică în acelea ale lui Ion ; doctorul va fi la început de secol student la Viena, într-un oraș în care artele prosperă. Partea a doua e un roman în care scriitorul exersează, ironizînd, diverse stiluri ale narațiunii, de la romanul arheologic la romanul gotic : importantă este curgerea imaginilor, stabilizarea lor în jurul ideii de ficțiune ; Honoriu Dorel Rațiu, prietenul lui Tisu este (vrea să devină) pictor. Timpul este al expresionismului, texte pilduitoare pun în cauză mimezisul. Între comedie și tragedie, lupta pictorului cu modelul naște pagini antologice.

Unul dintre personajele mari ale cărții aparține tot „momentului vienez" : este Ignasia, ființă mai curînd stranie, aparținînd lumii artiștilor naivi ; între Ignasia și Matca Bosca pe care o pictează mereu se stabilesc relații tandre, de o plăcută familiaritate. Între zbaterile dramatice ale căutătorului Honoriu Dorel Rațiu și siguranța domestică a Ignasiei (siguranță privită cu un ochi înduioșat : am văzut că Sorin Titel e poetul vieții senine, bine gospodărite) se interpun alegoriile tablourilor : pentru evenimentele vieții ei, Ignasia descoperă, de fiecare dată (ghicim ironiile naratorului) echivalentul plastic.

Partea a treia este consacrată lui Andrei, slujbaș la spital. Registrul e alegoric, amintirile fiind declanșate de apariția dublului : ne aflăm în fața tînărului cititor de altădată, redescoperit într-o alternanță de planuri, realul și fantasticul intersectîndu-se. Sîntem sub semnul lecturii :

Scanned with OKEN Scanner

„— O și văd pe Eva Nada bătînd covoarele pe zăpadă spuse tînărul bărbat. Parcă o aud spunîndu-i mamei tale : Bătătorul ăsta nu-i bun de nimic, doamnă. Trebuie să-i spuneți lui domnu', dacă merge săptămîna asta la Lugoj să vă cumpere altul nou. Nici nu pot bate covoarele ca lumea cu el !... Lunea și marțea te durea, prin urmare, gîtul și rămîneai acasă. Copiii căpitanului Grant și Mihail Strogoff, Cinci săptămîni în balon și O călătorie spre centrul pămîntului..."

Pasărea și umbra este o carte a condiției umane ; este, așa cum arată *Epilogul*, un roman despre șansele recuperatoare ale literaturii (memoriei), melancolică pe această direcție a ei. Există în ea un stil al compasiunii *(săracul...* revine des) dar și unul al coborîrii din lumea idealelor, a poveștii, în cea reală. *Numai că...* e sintagma preferată a naratorului, traducînd restricțiile pe care limitele romanului le ridică înaintării fanteziei, a bucuriei de a crede în lumea miracolelor, oferită de memoria inocentă.

Clipa cea repede (1979) are, iarăși, motto din Eminescu : „Nu e păcat ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat ?" Romanul vorbește tulburător de simplu tocmai despre „clipa cea repede". Aceasta este tema lui. Oamenii își regăsesc tinerețea de demult tocmai atunci cînd au pierdut-o pentru totdeauna. Acum, cînd sînt aproape de sfîrșit, vremurile *acelea*, atît de îndepărtate sînt însuși Paradisul. *Atunci*, în clipa cea repede, ei au fost nespus de fericiți. Petrecerile se țineau lanț — și scriitorul descrie pe larg asemenea petreceri — sărbătorile lor erau fără de seamăn. În acel timp al sărbătorilor exista o știință a petrecerii, a bucuriei. Bogății neasemuite se revărsau în jurul lor. Ei au fost unici ca și vremurile, ca și locurile prin care au trecut. Povestitorii lui Sorin Titel *au avut noroc*. Un noroc pe care nu l-a avut nimeni : sau foarte puțini : „Puține au fost femeile... ce-au avut parte de norocul pe care l-am avut eu". Doar povestitorii din *Clipa cea repede*, sau din *Femeie, iată fiul tău* (1983) au trăit asemenea întîmplări teribile. Au cunoscut o lume atît de strălucitoare. „Fericirea trece și ea, așa cum se sfîrșesc toate cele. Dar mie mi-a fost de ajuns cît a fost. Nu mă pot plînge...". Nimeni nu se plînge, nimeni nu mai

Scanned with OKEN Scanner

revendică nimic. Toți povestitorii ultimelor romane au trăit întîmplări miraculoase, au avut parte de o viață deplină, așa că *nu le pare rău*. Își așteaptă sfîrșitul cu o anumită seninătate.

Casa, grădina, cîmpia sînt, în aceste romane, granițe pe care personajele lui Sorin Titel le trec cu mai multă sau mai puțină îndemînare. Sînt bucuroși, mai ales să-și recunoască lumea „paradisiacă" tocmai între aceste granițe. Muncile cîmpului, construirea unei case, pe urmă mobilarea ei sînt însoțite de ritualuri ale începuturilor. *Sînt* ritualuri ale începuturilor. În satele în care se nasc cei doi Marcu, în locurile în care ei copilăresc lumea patriarhală nu s-a desprins din matca ei de demult. Gesturile sînt vechi, au sacralitate, sărbătorile sînt cele adevărate. Casa, grădina, cîmpia garantează liniștea personajului. Îi întemeiază o viață interioară deplină. Mărturisesc un izomorfism lesne de înțeles : sînt Mumele. Die Mutter.

Oamenii vin din vremuri de demult, dintr-o istorie ce se izvorește mereu din legendă. Care se pierde în ceață. În *Femeie, iată fiul tău* doi Marcu, unul în actualitate și altul în istorie își împlineau destinele lor exemplare : fiecare vegheați de Mamă. Amintirile Mamei ne conduc întotdeauna către lumile imemoriale ale Începuturilor — către Magna Mater dar și către Mater Dolorosa, arhetipuri dar și prezențe vii, realități sensibile dar înfăptuiri ale Animei.

Din aceste lumi ale începuturilor încep — și procesul este vizibil în *Clipa cea repede* — să se ridice oamenii orașelor mici, ai tîrgurilor provinciale. În *Casa* — capitolul în care orașul începe să devină Centru — apar peste noapte un hotel, un restaurant, locuri de întîlnire pentru personajele de seamă ale satului de odinioară. La *Împăratul Traian* — cel mai de seamă loc de petrecere al orașului — își dau întîlnire, săptămînal, cei trei popi : popa Balintoni din Crivina, popa Munteanu din Tomești și popa Bujor de la Pietroasa. Sînt *magii* noii lumi. Parabola celor trei preoți vorbește despre discrepanța între misiunea eroilor și realitatea lor. *Jocul de cărți* îi cufundă în mecanica acestei lumi, îi supune noilor ritmuri ale acestei lumi.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel va trebui să ne oprim asupra *jocurilor mecanice* sau pur și simplu asupra *jocurilor* pentru a înțelege mai bine felul de a funcționa al personajelor. Al personajelor mai apropiate de noi, *prinse* de realitate. Dacă primele cărți ale lui Sorin Titel exploatau imaginea filmului nouvelle vogue, dacă îl descopeream pe Resnais sau Godard, dacă noul roman era citit prin lentilele regizorale ale noii avangarde lansate de deceniul al șaselea, noile romane, cele care încep odată cu *Țara îndepărtată* își alimentează copios imageria din lumea comediei mute.

*

* *

Eugen Simion și, pe urmele lui, Marian Odangiu, analizînd proza lui Augustin Buzura, remarcau frecvența *casei*. Este, aici, aspirația către ordinea interioară. Observația poate fi aplicată tuturor prozatorilor generației '60, *autori tradiționali* pentru care *casa, grădina* sînt simboluri tutelare, greu de înțeles în afara complexului proces de reabilitare a drepturilor lumii arhaice, *a satului vechi*. A construi o casă, a se așeza în interiorul unei case, a se defini în funcție de o casă, a părăsi casa, iată procese cu sens adînc : legate de întemeiere, de trecere. În romanele lui Sorin Titel așezate erau personajele „de demult", cei care veneau de departe. Cei mai tineri trăiesc mai ales nostalgia casei, ciudatul dor al așezării. Hoinarii săi vor să ajungă acasă. E visul lor. Pentru unii — ca pentru Marcu (II) din *Femeie, iată fiul tău* este prea tîrziu. Momo — altă existență singuratică — îi va recita Fiului celebrele versuri ale lui Rilke : „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben".

Cît de multă vreme va rămîne singur „cel ce nu are acum casă" ? Casa, scrie Bachelard, este în directă relație cu Mama, retragerea *acasă* însemnînd retragerea către origini. Dar iată că nici Mama nu este protejată de violențele, de dezastrele trecerii ; timpul consumă totul, fără cruțare : „Se obișnuise de-acum cu gîndul că la scurt timp după moartea ei și casa o să-i fie scoasă la vînzare și-i vedea aievea pe cei ce-au să se grăbească s-o cumpere : oameni necunoscuți... uitîndu-se cu scîrbă la pe-

Scanned with OKEN Scanner

reţii coşcoviţi, nerăbdători s-o dărîme cît mai repede, ca să ridice în locul ei o alta nouă...".

Sau — să citim în această pagină *a casei* o poveste despre distrugerea ultimului refugiu al vechii lumi ? După moartea Mamei nu va mai rămîne nimic — Casa este ultima urmă. Ultimul semn.

Altundeva accentul cade cu şi mai mare greutate asupra Casei ca pavăză, ca protecţie a intimităţii. Este un nou trup. Comparaţia e formulată astfel : „Casa, asemenea unei fiinţe inconştiente şi oarbe, incapabilă să opună rezistenţă unui destin lipsit de îndurare, accepta, de bună voie, distrugerea". Dar, dacă stau să mă gîndesc bine, personajele lui Sorin Titel nu acceptă „de bună voie" distrugerea ? Măcar unele dintre ele ?

Nu sînt pline ultimele sale romane de fiinţe autodevoratoare, care îşi contemplă, cu seninătate tragică, finalul ?

Ne-am oprit altădată asupra mitologiei Imperiului, prezentă în scrierile autorilor ardeleni sau bănăţeni. Bătrînii care apar la Sorin Titel poartă cu ei amintirea unei lumi strălucitoare. E lumea tinereţii lor. Dacă primele sale cărţi importante *(Noaptea adolescenţilor, Dejunul pe iarbă, Lunga călătorie a prizonierului)* se înclină în faţa experimentului, „franţuzindu-se" şi — în consecinţă — lăsînd foarte puţin spaţiu conversaţiilor despre Imperiu şi despre legendele lui, în ciclul care se deschide odată cu *Ţara îndepărtată* scriitorul se statorniceşte într-un ţinut a cărui istorie „veche", paradisiacă, se adresează Imperiului. Legendelor sale. Lumii sale dispărute. Imperiul putea satisface setea de „poveste", de basm, capacitatea de fantazare, a povestitorilor lui Sorin Titel. Din depărtarea lui, el putea vorbi despre un timp şi despre o lume a miracolului posibil. Sîrbi, germani, maghiari, polonezi îşi dau întîlnire în aceste cărţi ale Banatului imemorial, copleşit de luminile vîrstei de început. Schimbă confesiuni, suferă unii pentru alţii. Se simt bine împreună. Rătăcesc unii alături de alţii, peregrinează într-o lume paradisiacă. Sau măcar într-o lume care nu-i respinge. Căci dacă nu este mereu înfloritoare şi tandră cu ocrotiţii ei, lumea aceasta găseşte prilejuri nebănuite de a se solidariza. Umiliţii se găsesc şi se regăsesc, singuraticii se confesează, au încredere în aproapele lor. Mărturisesc şi celălalt iartă. Înţe-

Scanned with OKEN Scanner

lege întotdeauna suferința celuilalt și i se alătură întru suferință. Povestirea devine astfel o terapeutică a marilor frustrați.

Scriam și eu, așa cum scriau și alții, generația '60 n-a avut maeștri. Afirmația este adevărată, în sensul că n-a avut un contact direct cu oamenii de seamă ai scrisului. Dar Sadoveanu, citit în școli, studiat în facultăți, analizat în lungi șiruri de studii, putea deveni și a și devenit un model. Primele scrieri ale lui Fănuș Neagu, Bănulescu, Sorin Titel vorbesc despre aprofundarea unor lecturi sadoveniene. Chiar operele de mai tîrziu se așează în aceeași matcă largă a umanismului românesc.

Prin filiera Sadoveanu (a cărui lume a dezmoșteniților nu-i este indiferentă scriitorului) Sorin Titel îl asimilează pe Dostoievski. Pe această cale vor pătrunde în literatura lui miturile cristice. În ultimul roman, Marcu ni se adresează din unghiul de vedere al unui bun simț învecinat cu umilința. Marcu (să-l numim întîiul) ajunge ordonanță la ofițerul Ivo Filipovac. Ofițerul face parte din armata chezaro-crăiască și e un demn reprezentant al ei. Literatura crepusculară a Imperiului este regăsită prin intermediul acestui personaj titelian pînă-n pînzele albe dar și bolnav de răul unui veac. Dacă Imperiul este pentru o serie de romane ale lui Sorin Titel paradisul, locul pe care bătrînii îl evocă întru amintirea tinereții lor pierdute, în *Femeie, iată fiul tău* scriitorul sondează lumea Imperiului printr-un personaj „feminizat", un erou mai puțin capabil de a reacționa ca un adevărat ofițer : sînt, mai degrabă, ofițerii familiei Trotta sau ai cutărei nuvele de Werfel.

În *Femeie, iată fiul tău* cîștigă un spațiu larg tema dublului. Oamenii s-au întîlnit odată, acum se reîntîlnesc dar le este frică să recunoască. Se știu din întîmplări vechi. Șoferul a fost coleg cu șeful său dar se sfiește să-i reamintească. „Șeful" nu este rău, dimpotrivă ; este foarte popular, cînd era elev cînta din clarinet. Era foarte talentat, spune șoferul. Marcu se sfiește să-i amintească ofițerului Ivo Filipovac că ei se aseamănă. Asemănarea este tulburătoare, Ivo privindu-se în oglinda superiorului său cu melancolică iubire. Oamenii s-au mai întîlnit, oamenii se cunosc, oamenii se aseamănă dar nu îndrăznesc

Scanned with OKEN Scanner

să recunoască acest lucru. Se sfiesc. Sînt legaţi între ei de istorii burleşti dar mai ales de întîmplări stranii, imprevizibile. Marcu este a treia ordonanţă a domnului ofiţer Ivo Filipovac ; ofiţerul mai avusese două, fiecare dintre „poveştile“ lor completînd o poveste ştiută, ceva între *Ivan Turbincă* şi *Aventurile bravului soldat Svejk*. Odată cu Marcu ofiţerul îşi va împlini destinul ; odată cu moartea lui Marcu va începe *aşezarea* sa. Ce îi legase ? Există în fiecare dintre romanele lui Sorin Titel un dialog straniu cu necunoscutul. În alte cărţi un om — o fiinţă a naturii — stătea în faţa cărţii „cu probleme“ ca în faţa sfinxului. Apar mereu întrebări, unele sînt învinse şi victoria lor provoacă mari serbări, un adevărat carnaval al acestei lumi naive, după cum există întrebări insurmontabile. Lumea se înceţoşează dintr-odată, ferestrele devin opace, *casa* îşi ia prizonier locatarul. Trupul devine o temniţă fără ieşire. O carapace. Eroii lui Sorin Titel sînt *prinşi*, striviţi de povara ei.

* * *

Ar fi loc aici de o lungă comparaţie între literatura lui Breban şi a lui Sorin Titel. În generaţia '60 mi se par a fi cei mai apropiaţi şi, în acelaşi timp, cei mai îndepărtaţi „exegeţi“ ai aceloraşi teme. Femininul, expansiunea trupului la o anume vîrstă, relaţia dintre copil şi lumea înconjurătoare, relaţia maturilor cu tinerii îi preocupă cu aceeaşi intensitate. La Sorin Titel totul are transparenţă, se manifestă tranzitiv. La Breban lumea e însă opacă. La primul lumea slujeşte metafora, simbolurile, alegoriile, parabola, la cel de al doilea îşi ajunge, cu imens orgoliu, sieşi. În romanele lui Breban inconştientul hrăneşte fantasticul, care este agresiv, incontrolabil, sălbatec, la Sorin Titel biblioteca protejează şi controlează aventurile imaginaţiei. Breban este sarcastic, Sorin Titel este îngăduitor : are umor, personajele sale pot fi iertate. „Bunătatea“, ne îndeamnă să credem Sorin Titel, este o privire îndreptată mai ales în afară. Oamenii lui sînt buni. Brebanienii se cufundă în sine, alunecă înlăuntrul lor naufragiază acolo. Breban este teluric, atras de miezul fierbinte al lucrurilor, Titel este preocupat de stratul de

Scanned with OKEN Scanner

aer în care eroii săi pot deveni apți de zbor. Totul este *stare* la primul, totul este *mișcare* și *levitație* la cel de al doilea. La Sorin Titel capitole întregi ale cărții par scăldate în „lumina caldă a zilei de vară". * La Breban bat vînturi reci, anotimpurile propice afirmării eroilor săi sînt toamnele. Breban își sechestrează eroii într-un spațiu închis, personajele lui Titel zburdă pe căile domoale ale plaiurilor mioritice. Eroii lui Titel se protejează, se apără întîrziind în copilărie.

Întoarcerile în copilărie relevă o față nebănuită a lumii — fața ei mirifică. Dar nu numai atît; în copilărie sînt încă marii îndrăgostiți ai naratorului. Femeile se căsătoresc foarte tinere, cei îndrăgostiți se opresc asupra unor adolescente. Any Scheindler, ultima dragoste a lui Ivo Filipovac, este o trapezistă care nu are sentimentul vîrstei. Singurul bărbat de care a fost alături este fratele ei cu care face numere de acrobație. Relația dintre frați trimite la cuplul Ulrich-Agatha din *Omul fără calități*, cu deosebire că prozatorul român este un pudic. Iubirea „sororală" pare firească alianță, tînjirea, boala și moartea acrobatului aparținînd mai degrabă unei soluții metafizice decît unei relații de tip musilian.

Copiii sînt înconjurați mereu de un șirag de rubedenii. Plecați la internat, la oraș, stau între rude care îi protejează, îi urmăresc cu o grijă fără margini. În fiecare moment apare *un înrudit* care îl scutește pe tînăr de grijile zilnice. În jurul lui oamenii se iubesc, sînt buni, răi, întotdeauna gata de confesiune. Toți sînt deschiși față de copil; toți îl iau sub pulpanele lor. Scrisoarea pe care Ivo Filipovac o scrie mamei sale vitrege este mai degrabă confesiunea unui copil către o rubedenie indefinită.

---

* Există, însă, o tehnică a tragicului la Sorin Titel. Scriitorul va insista asupra caracterului iluzoriu al bucuriilor. Cărțile nu spun adevărul, ele aparțin acestei lumi bune care visează. Viața e altfel. „Modul cum îi va apărea moartea în coșmarurile lui de mai tîrziu nu-i va mai aminti în nici un fel de acea ființă slabă de minte și ridicolă căreia soldățoiul cu inimă bună izbutea... să-i strice planurile". *Ivan Turbincă*, „poveste" retrăită de eroii-copii ai romancierului e adusă la alte dimensiuni de grozăviile vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Aglomerîndu-se, cunoscutele, prietenele, rudele dau nuanță unei maternități ocrotitoare; toate femeile au un aer matern. Așa că scrisoarea lui Ivo Filipovac este mai degrabă confesiunea unui copil față de mama sa decît „raportul unui tînăr către o femeie apropiată". Scrisoarea dezvăluie ceva din mecanismul interior al acestei literaturi:

„Oricum ne-am împotrivi *noi*, voi, femeile, nu vreți să renunțați cu una, cu două la dreptul vostru de a ne obloji rănile... Și nu oblojit mă las eu, la urma urmei, scriindu-ți scrisori interminabile? Asta pentru că am o fire îngrozitor de copilăroasă, așa cum știi și tu, și ce face un copil cînd se lovește în vîrtejul jocului decît să fugă în grabă să-i spună mamei și să-i arate locul unde s-a lovit? Și mama suflă ca să-i treacă, și dacă rana..."

Ar fi imaginile arhetipale ale mamei, imaginile ei sacre care își descoperă în scrisul romanului șiruri de corespondențe:

„Aș vrea acum, din dorința de a-ți spune, în sfîrșit, și ceva vesel, să mă întorc spre anii copilăriei mele, și în primul rînd, spre ceea ce numesc... *matriarhatul* sărbătorilor de Crăciun. O sărbătoare ce vă aparține aproape în mod exclusiv vouă, femeilor, nu numai pentru că se prăznuiește o naștere și pentru că un copil într-o iesle și o femeie ținînd în brațe un prunc sînt, după cum bine se știe, personaje principale ci și pentru că..."

Matriarhatul sărbătorilor, iată o formulă pe care trebuie să o reținem. Poate este cea mai importantă dintre formulele care ar defini *sărbătorescul* acestei opere.

*
* *

Nici unul dintre prozatorii momentului '60 nu dă seamă despre pasiunea intelectuală, de dorința de înnoire a generației ca Sorin Titel. Am spune că tentația înnoirii funcționează paralizant în cărțile sale din perioada 1965—73. Scriitorul vrea să facă *nou roman*, *onirism*, să se sincronizeze; această agasantă sete de înnoire, de „întinerire" e mai greu suportabilă în ciclul său tradițional, început odată cu *Țara îndepărtată*. Trecerea de la persoana a treia la persoana întîi, apariția intempestivă a narato-

Scanned with OKEN Scanner

rului care, luîndu-şi cititorul de braţ, operează modificări silnice în viaţa iubitului personaj sfîrtecă atît pagina cît şi intenţiile romancierului. Complicitatea de copii puşi pe şotii putea fi explicabilă în cărţile de tinereţe ale lui Sorin Titel ; în cărţile sale de maturitate devine stînjenitoare. Romanele au un anume soi de redundanţă (au, zice Eugen Simion, segmente prea multe : *ca racul).* Citite în şir, descoperim că obsesiile scriitorului se repetă, că „ghidu-şiile" naratorilor au un anume tipic.

Dar acestea sînt mai puţin importante. Important este că, după un şir de autori cu străluciri parţiale, Banatul dă, prin Sorin Titel, primul lui mare scriitor.

Scanned with OKEN Scanner

Augustin Buzura

Debutul lui Augustin Buzura mi se pare, azi, nesemnificativ. *Capul Bunei Speranțe* (1963) nu e una dintre cărțile care anunță un scriitor important. Citabilă este a doua carte a lui Augustin Buzura, *De ce zboară vulturul ?* (1966) : toate romanele de mai tîrziu ale autorului sînt, în germene, aici. Deplina consacrare a autorului va veni odată cu *Absenții* (1970) ; apariție însoțită de premii, comentarii critice superlative, incidente de librărie. Stilul imprevizibil al lansărilor și al receptării caracterizează și următoarele romane, *Fețele tăcerii* (1974) și *Orgolii* (1977), pentru ca odată cu *Vocile nopții* (1980) și *Refugii* (1984) nici o surpriză să nu mai însoțească fenomenul Buzura. Scriitorul și-a obișnuit publicul cu un anumit tip de literatură așa încît, la al cincilea roman al său, cititorul să accepte în liniște oricare dintre mișcările „imprevizibile" ale romancierului în lumea, de acum, obișnuitelor sale personaje. *Stilul Buzura* înseamnă drum liber în cotidianul tuturor întrebărilor, interes pentru problemele momentului — cele mai fierbinți cu putință —, ton tăios, șefi caricaturizați și subalterni tratați în manieră pamfletară ; defulare și explozii sentimentale, sentimentalism și argou, reflecție dezabuzată și escapadă adolescentină în teritoriile în care parabola are trimitere directă.

Drumul prozatorului — intrarea sa în literatură, afirmarea și mai apoi suișul — pare uniform : eseistica sa (implicată, dar și autonomă, publicată de-a lungul a mai bine de un deceniu în presa literară) se învîrtește cu încăpățînare în jurul acelorași probleme : ale morții psi-

hice, ale rolului scriitorului în secolul XX, ale destinului cărții. Medic psihiatru, scriitorul nu încearcă, nici măcar în treacăt, să-și abandoneze întrebările acumulate în anii formației sale științifice. Cu toate că scriitorul nu vrea să rămînă decît romancier. Cu excepția unei aventuri — ratate — în cinematografie (a scris, după roman, scenariul filmului *Orgolii*), Buzura nu vrea să fie decît romancier. Un romancier în sensul vechi, oarecum clasic al cuvîntului : un autor pentru care realitatea „cea adevărată" trebuie așezată înaintea realității „complicate" de tehnica romanescă. Realitatea de zi cu zi merită, spune crezul autorului, întreagă dragostea noastră.

Materia epică a romanelor lui Buzura, „substanța", nu e prelucrată de un rafinat. Ca și Breban, Buzura este un nordic, un „barbar", un autor pentru care contează adevărurile mari și nu eleganța frazei, sunetul cuvîntului, distincția rostirii. Monologurile eroilor izbucnesc brutal, chiar fără susținerea unor idei coordonatoare. Contează întregul și nu detaliul. Imaginea globală, figura exemplară a luptătorului sau a sacrificatului justifică totul.

Eroii lui Buzura refuză și se refuză, nu fără un orgoliu al autoflagelării. Inteligențe în fierbere, medici sau cercetători sau studenți aflați în luptă cu imposibilul, cavaleri ai unor bătălii ce trebuie purtate „sans peur et sans reproche", ei detestă, cu furie, cu energie, cu entuziasm adolescentin, spiritul tranzacțional, viața inertă, incapacitatea de a trăi sublim. Carența (organică ?) a capacității de a se devota. Asceți sau cultivînd, cu subțire ironie, asceza, ei sînt sentimentali care — în primele cărți — își refuză, din teamă sau din prudență, sentimentele. Unul dintre eroii primelor sale cărți emite astfel de considerații privind viața cărților :

„— Imediat după plecarea Dariei îmi strînsesem un număr apreciabil de cărți necitite și, pînă spre seară, cînd se trezea copilul, ba chiar și după aceea, căutam unele soluții însă după majoritatea lecturilor sau mi se făcea foame, sau îmi venea să mă duc la femei, iar, de cele mai multe ori, rămîneam cu o impresie nu tocmai plăcută despre capacitățile afective ale «onor» speciei din care fac parte. Nu reușesc să mă intereseze întîmplările

Scanned with OKEN Scanner

spectaculoase, ochii, nasul, sînii, minuțios descriși, actul perpetuării speciei sau homarii fripți. Și nici morțile dramatice în sos pseudoeroic. Așadar, a trebuit să optez pentru cărțile cu aventuri, mai ales că dramele pasionale puternice, cît și ceremoniile consacrate stomacului, care nu ne fac mare cinste prin apropierea de strămoși, îmi provocau cu regularitate rîsul".

Ce îi poate oferi unui om al timpului nostru, unui erou al timpului nostru, literatura ? Raportul *cu cititorul* îl interesează mereu pe Buzura, autor convins de noblețea misiunii sale. Întrebările lui Marin Preda privind locul scriitorului în lumea de azi sînt vii. Oare scriitorul modern nu și-a trădat cititorul, oferindu-i doar un fel de literatură ? Lungul șir de cărți consacrate „stomacului" nu ascund un simptom ceva mai grav ? Preferința scriitorului pentru literatura comodă, pentru romanul de consum divulgă un abandon. *Procesul literei moarte* va fi primul dintre procesele esențiale ale literaturii lui Augustin Buzura.

Literatura rafinaților e detestabilă, vrea să spună eroul din *Linia moartă*, nuvelă ce deschide *De ce zboară vulturul ?* Cristian (așa se numește) după ce a tras pe *linie moartă* în urma insuccesului căsniciei, meditează asupra șanselor și nesanselor paternității. Idolatrizează un El (îi spune — am „tată", deși nu eram deloc convins că-mi este cu adevărat) care îl adunase de pe drumuri și alături de care călcase alte drumuri. Necruțarea personajului față de sine (care e a tuturor personajelor lui Buzura) pune în cauză chiar „penibilul joc al memoriei", Nimic nu trebuie uitat, iată alt adevăr care ilumineză contexte morale.

S-a observat locul pe care îl are *drumul* în cărțile de început ale autorului. El traduce „statornicia în nestatornicie", esența migratoare a personajului, condiția sa *de căutător* *. Experiența pelerinajului nu e cea mai nesem-

---

* „Este păcat că nu dispunem de o analiză structurală riguroasă a numeroaselor romane ale căutării de Joyce, Proust, Mann, și Kafka, care folosesc acest efect, ca să nu vorbim de figuri mai puțin proeminente... Există numeroase studii asupra teoriilor acestor romancieri, dar puține încercări de a racorda variatele tipuri de căutări la miturile arhetipale ale căutării." Pe lista autorilor

Scanned with OKEN Scanner

nificativă dintre experiențele cu putință. Lumea underground a naratorului trăiește un singur privilegiu : al călătoriei. Cristian este crescut de un ursar, colindînd țara „ca ursar". O obsesie a scriitorului, *dresura,* poate fi semnalată în această nuvelă în care mai apar și primii *duri* ai naratorului. Existența dură îi asigură naratorului o rezistență excepțională. Cu excepția ultimului roman, personajele centrale ale naratorului sînt „călite", verificate de formidabile experiențe : de experiențe-limită.

Bineînțeles că nuvela este educativă, chiar prin protestul ei împotriva clișeelor.Antisentimentalismul este al momentului literar care dorește eroi cît mai puțin conformiști. Contestînd contrafăcutul, Buzura pledează pentru o lume rațională, în care valoarea (valorificarea) experienței să înlocuiască ideile primite de-a gata. Experiența intră în conflict cu pauzele, cu „vacanțele" ce creează premizele existenței superficiale. Eroul se unește cu Daria pe un asemenea *drum de vacanță :* drum ce înseamnă intrarea într-o existență provizorie.

Demersul literar al lui Augustin Buzura este polemic, și această carte cu care, practic, prozatorul intră în literatură, va debuta cu o frază ce parodiază textele sacre ale scrisului : „Și iarăși sosi ziua a șaptea, deși nu plecase bine. Dar făcute fiind cerul, pămîntul, copacii, apele și animalele, nu-mi rămase decît să mă plictisesc sau să iau în deșert buna intenție și lipsa de inspirație a Domnului...".

Noul Demiurg — Naratorul — ar fi Contestatarul, cel care ia în derîdere cele făcute (scrise) de Vechiul Demiurg, autor al faptelor înscrise în vechile Cărți... Cum nu se plictisește, naratorul „ia în deșert buna intenție și lipsa de inspirație" a Demiurgului, într-o proză în care lumea (cea descrisă) nu este cea mai bună cu putință. Pentru a aduce polemica (parodia) pe un teritoriu mai sigur, autorul adaugă povestirii și un post-scriptum în care se întîmplă precum în literatura idilică a unor

---

înșiruiți de *Wayne C. Booth* în *Retorica romanului* (Ed. Univers, 1976, p. 345) ar trebui trecuți un număr de autori români, de la Sadoveanu și Zaharia Stancu, la Sorin Titel și Buzura.

confraţi : toate, sîntem anunţaţi în post-scriptum, se încheie miraculos :

„Iar cum fericirea vine uneori cu carul, am primit în aceeaşi zi o scrisoare de la tata. Îmi spune că s-a convins de avantajele creşei şi grădiniţei, că de cînd a ajuns portar la un minister treaba merge mai bine, nimeni nu intră fără bilet de voie ca pînă atunci. Îmi mai scrie că i s-a făcut dor de dresat animale, dar ar prefera maimuţe, urşii fiind mult mai greoi. De aceea, ştiind că plec adesea peste hotare, mă roagă să-i aduc una. I-am scris însă că nu e necesar să apelăm la străinătate, căci asemenea antropoizi se găsesc şi pe la noi. Cît despre copil, am început să ne înţelegem perfect ; spre deosebire de Daria, care adoră superproducţiile Eastmancolor, la care mergem împreună şi, cînd e cazul, rîdem chiar cu lacrimi, el preferă, datorită vîrstei, filmele cu animale care, mărturisesc, au început să mă pasioneze şi pe mine, cu toate că încă nu le simt nevoia. Deocamdată îmi plac cele ştiinţifico-fantastice."

Textul, după cum bine se poate vedea, nu comunică doar cu adresantul ; scriitorul trage cu coada ochiului către alte fapte decît cele din naraţiunea sa, şi în numele acelor fapte, fără îndoială reprobabile, îi face cu ochiul. Blîndul epistolier joacă, se vede, o mascaradă a scrisului, bombardîndu-şi destinatarul (şi cititorul) cu clişee : atît de viaţă (aşa arată fericirea jinduită, împlinită şi afişată), cît şi literare (iată cum vorbim despre fericire).

Eroii lui Augustin Buzura sînt tragici prin contradicţia dintre aspiraţia grandioasă, purificată pînă la inuman de banalitate, şi viaţa zilnică. Trăind paralizantele întrebări fundamentale, ei se umilesc şi sînt umiliţi, lovesc şi sînt loviţi. Numele unor Sartre, Camus, au fost rostite în mai toate comentariile legate de aceste cărţi şi, desigur, nu pe nedrept. În spatele frazei neglijente, autorul ascunde un prozator atent la vocile literaturii moderne.

Absenţii este o carte densă, a unui prozator care, dincolo de Camus (fantoma lui pluteşte şi peste nuvelele lui Augustin Buzura) îşi are rădăcinile adînci în *Omul din subterană* a lui Dostoievski.

Scanned with OKEN Scanner

Buzura repune în discuție, într-un cerc de parabole, problema raportului intelectualului cu lumea, a omului de știință cu epoca, cu semenii săi. Personajul din *Absenții* împinge mai departe generica dramă a *străinului* camusian : eroul lui Augustin Buzura nu e numai un *străin*, un indiferent față de lume, un *nepărtaș*, ci o prezență cu semnul minus. Drama lui e aceea a revoltei sale împotriva lumii întregi, dramă a absenței sale ori a constrîngerii la absență. („Tema esențială a *Absenților*, notează Eugen Simion, este... raportul dintre *revoltă și valoare* în existența individului. Mihai Bogdan crede, ca eroii lui Camus și Sartre, că odată cu revolta se naște conștiința valorii.")

Scris la persoana I, monolog ce adună imagini ale unui trecut rămas *clar* în memorie („Deși mă străduiesc cu încăpățînare să-mi reprim memoria, să nu mai știu nimic, dar absolut nimic, reținu totul cu o claritate nefirească") romanul își propune *programatic* să nu ignore nimic din imaginea realității, a Lumii prin care trece eroul. Memoria nu oglindește, ea este lentila care mărește, luneta care apropie. Claritatea nefirească a imaginii propune participarea subiectivă a eroului, a naratorului care trăiește într-un *anumit context*. Ceea ce înconjoară are un rol decisiv în alcătuirea monologului : imaginile înconjurătoare participă la viața interioară a eroului. Descripția (odăii, de pildă) nu e inutilă.

Sufocantele încăperi dostoievskiene își regăsesc, în romanul lui Augustin Buzura, condiția lor de *scenă*. Locuințele sînt sordide, în camera eroului nu există decît un scaun, o canapea străveche, cu arcuri rupte. Mai mizerabilă e locuința vecinilor, cuplul care completează spectacolul ratării. Vecinii își sînt, cu reciprocitate, spectatori, fiindcă „peretele care-l desparte de locuința profesorului pensionar Matei, este prevăzut cu o ușă debilă, ciuruită de cari". Spectacol „de performanță" e circul ; în tinerețile sale eroul face muncă patriotică la o menajerie și, pe străzile orașului, reclamă spectacolului, îmbrăcat într-un costum strident. „De atunci am purtat multe costume asemănătoare, am făcut, ridicol, reclamă de prost gust la diverse instituții identice, dar, absolut niciodată, de atunci, n-am avut niciodată o imagine atît

Scanned with OKEN Scanner

de clară asupra celor ce mă înconjoară". Ţinem să subliniem şi aici derivaţiile neaşteptate pe care le ia o afirmaţie ; subtextul se naşte prin surprindere, ambiguitatea frazei prevenindu-ne că autorul mai are de adăugat o seamă de lucruri despre Lumea eroului său ; ambiguitatea *deliteraturizează*, „protestează" împotriva ficţiunii, smulge şi ultimele văluri (de vor mai fi fost) ale idilei dintre personajul central şi celelalte personaje. Odată intrat în cercul (în circul) neşanselor, toate se vor împlini sub semnul ironiei : al mascaradei, al spectacolului ieftin.

Circul devine tentacular. Prima dragoste se sfîrşeşte tot sub acest semn. Eroina se cheamă Elena şi, ni se spune, „o găsise imediat după ce hotărîseră să se căsătorească, în grajdul unui circ, pe paie, împreună cu un acrobat". Eşecul se repetă, şedinţele unei anumite epoci sînt scene pe care apar clovni voluntari sau involuntari ; un profesor universitar îi ţine, în particular, elevului, o lecţie de cinism, de ceea ce am numi „rolul măştii în ascensiune socială". La un examen Mihai Bogdan (aşa se cheamă eroul) este luat drept fiul unui ilustru şi, asumîndu-şi masca, studentul (sîntem între amintiri), ţine în faţa respectuosului, de ocazie, profesor o prelegere despre descoperiri fanteziste şi despre savanţii Iaşin, Voronin ş.a.m.d. adică, despre o echipă celebră de fotbal, înzestrată, de dragul jocului, cu merite ştiinţifice. O fază a circului îi reprezintă nebunii propriu-zişi, prezentaţi în cîteva pagini (printre ei se află altă dragoste de tinereţe a naratorului). De aici şi pînă la alegerea măştii, nu e decît un pas ; în faţa acestor măşti, acestui *spectacol*, eroii devin, la rîndul lor, clovni. Dintre paginile care pot servi exegezei : într-o seară cei doi eroi (altă întîmplare rememorată) se *travestesc* în femei dispuse (povesteşte M.B.) „să se lase agăţate de şoferi sau de militari, de miliţieni sau chiar de Dumnezeu". Travestiţii nu au succes, şi, cu surprindere, descoperă într-un parc, o tînără grav rănită „probabil violată". Travestiul îi incomodează, celălalt fuge, poate după ajutor...

Purtată mult timp, chiar în joacă, chiar pentru a *sfida*, masca devine unul din obiectele înstrăinării. Nu există nici un *rege*, pentru a prinde în spectacol conşti-

Scanned with OKEN Scanner

ința lui, ca în Hamlet, iată de ce tragedia devine farsă, farsă tragică, în care eroul trebuie să moară obosit de joc, obosit de *conștiința jocului său*. Eroul trebuie să moară fără noimă și fără justificare, ucis, în ultimă instanță, de contradicțiile dintre aspirațiile și posibilitățile sale.

Procesul înstrăinării, căci în acest context are loc „jocul măștilor", e însă ceva mai complex. Sociologic vorbind, *Absenții* este un roman despre inadaptabili, urmînd, pe acest drum, o lungă tradiție a literelor românești. Universul eroului lui Augustin Buzura e un univers dușman : în institutul în care lucrează există (prea) numeroase canalii, în jurul lui invazia urîtului pare greu de stăvilit ; ochiul naratorului, chinuit într-o copilărie dificilă de imagini diforme, deformează în continuare. Trișat de ceilalți, eroul propune, drept ieșire din impas, jocul : e un fel de a înfrunta neșansa, de a sfida destinul. Soluția se dovedește a fi tragică. Jocul e ultima ipostază a înstrăinării eroului, lovit mereu de neșansă, de — repetăm — ratare ; „și astfel, evenimente care s-au plătit cu viața, drame îngrozitoare treceau pe lîngă mine, cuvintele mari, ideile cele mai generoase se izbeau de un perete reflectîndu-se aiurea, iar eu mă distram gîndindu-mă, mă jucam de-a gîndurile". Undeva, drama aceasta era intuită, ca să rămînem între contemporani, de Ion Băieșu într-o bună nuvelă, transformată apoi în piesă de teatru : *Acceleratorul*.

Filiațiile *Absenților* (pentru literatura română) ar putea fi căutate pe direcția prozei de analiză, dar, mai ales, pe direcția literaturii „autenticului". (M. Iorgulescu : „...prin fervoarea căutării adevărului, prin luciditatea febrilă a eroului, prin condiția de intelectual a acestuia, romanul lui Augustin Buzura se situează în prelungirea uneia dintre cele mai fertile tradiții ale literaturii române — proza «autentică» a lui Camil Petrescu, aceea neliniștită a lui Anton Holban, Mihail Sebastian ș.a.). Autenticitatea este năzuită și de personaj : acesta o trăiește exasperat și exasperant, într-o continuă „stare explozivă". *Picaro* (paria) el intră în conflict cu structuri sociale în care ceremonia, convenința, bon-tonul, ritualurile, asigură o stabilitate în nici un caz detestabilă. Protestînd împotriva falsurilor, personajul lui Augustin

Scanned with OKEN Scanner

Buzura (primitiv în o seamă de reacţii ale sale) caracterizează un raport : acela dintre adevăr şi neadevăr. Şirul de imprecaţii (nu lipsite de o afectată, programatică vulgaritate), argoul, tonul „de gang", expresia crudă, uneori cîntecul de mahala reprezintă limbajul unui frustrat.

Feţele tăcerii (1974) este, faţă de *Absenţii*, un roman relaxat ; fără densitatea explozivă a acestuia, fără furie şi autoflagelare analitică, îl urmează în direcţia confesiunii lucide a eroului central. *Absenţii* nu e o carte trădată. Între ziaristul Dan Toma din *Feţele tăcerii* şi Mihai Bogdan din *Absenţii* există similitudini temperamentale : romancierul nu mai rămîne însă fixat asupra unui singur erou. Furiosul ziarist este un martor dar mai ales „publicul" unui proces în care doi eroi (ai istoriei) se confruntă. El, ziaristul, pasionatul adevărului, va trebui să aleagă între un activist pensionar, activ în perioada ştiutelor abuzuri, şi Carol Măgureanu, victimă a erorii. Biografia ziaristului se intersectează şi le intersectează pe cele două, întîmplător sau neîntîmplător, biografiile celor doi o luminează pe a sa. În fond, fostul activist şi viitorul socru al ziaristului a fost silit de împrejurări să aresteze, să bată, să încalce Legea. În fond, bătrînul Măgureanu trebuia să rămînă demn de numele credinţei sale în demnitate şi în istorie. Pe rînd, cei doi i se confesează ziaristului şi fiecare pare a avea dreptate. Istoria e una şi aceeaşi, fiecare în felul ei crezînd că îşi face datoria faţă de ea. Activistul e un curajos. A distrus o bandă de terorişti riscîndu-şi de nenumărate ori viaţa, a întemeiat în satul respectiv o cooperativă agricolă de producţie. Teoretic, s-a achitat de sarcini : numirea lui ca preşedinte de C.A.P. şi, mai tîrziu, pensionarea lui, înseamnă, de fapt, o înfrîngere. De ce oamenii din sat îl ocolesc, de ce satul nu îl asimilează, ba dimpotrivă, îl respinge, atunci cînd toate sînt limpezi şi clare ? Şi de ce în finalul romanului însuşi personajul, declară simbolic că nu aparţine locurilor, *fiind doar în trecere ?*

Carol Măgureanu, fiul bătrînului Măgureanu, a stat ani în şir zidit într-o pivniţă, de unde a urmărit istoria satului. Ca şi activistul, este (şi el) „scos pe linie moartă". Anii de claustrare l-au rupt de realitate, omul tră-

Scanned with OKEN Scanner

ind prin lecturile făcute acolo, în subterană. Dacă primul e constrîns la exces de acțiune, al doilea, va fi condamnat la inacțiune, la reflecție excesivă. Carol aparține familiei întemeietorilor satului, are menirea de a perpetua (conform legilor „tribului") speța ; e însă epuizat, consumat, inapt activității biologice, așa cum, după ani de acțiune, celălalt devine inapt reflecției. Sînt *fețele tăcerii* ; istoria e una singură, dar istoria i-a dat la o parte, unică, indestructibilă.

În fapt, ca și în *Morometii, II,* Augustin Buzura scrie romanul unui sat în anii deceniului șase, dar nu satul (deși coordonatele lui sînt clar definite) îl interesează în primul rînd pe romancier, ci cantitatea de adevăr existentă în orice act uman. Personajul-anchetator, ziaristul (*Fețele tăcerii* poate fi considerat un roman-anchetă sau un roman-proces) pleacă în căutarea unui *adevăr* abstract (în începuturile romanului) cu furia cu care plecase, în *Absenții,* Mihai Bogdan. E ziarist, are un șef stupid căruia îi plac articolele roz, ce falsifică realitatea, articolele fără probleme și fără ecoul real. Fusese miner, apoi dascăl într-un cătun de munte, are prieteni care vor să se descurce și care fac concesii. Vrea adevărul cu o furie care îi stă bine. Descoperirea adevărului se află însă în urmă, în istorie, în vremile din care s-au născut zilele de azi. O parabolă adîncă încheie „cercetarea" eroului. În excursie, alături de un prieten cu munci de răspundere, eroul intră (din cauza ploii) într-una din galeriile (părăsite acum) din mina în care muncise altădată. O prăbușire îi închide în mină. Situația limită concentrează situațiile limită ale celorlalți. Ziaristul cunoscător al minei caută disperat o ieșire, trăiește momente cumplite rătăcind în interior. Totul e cît se poate de simplu : salvatorii degajă intrarea. Adevărul s-ar afla deci în afară și nu în meandrele adîncurilor.

Criticul poate căuta aici, cred, și o profesiune de credință a autorului. Substanța literaturii, am traduce, nu se află în interior, în zonele obscure, nedescifrate ale ființei ; nu întortocheatele, părăsitele, uitatele drumuri duc spre lumină pe cel-ce-scrie, ci relația directă cu lumea : *încrederea* în forța de expresie, de penetrație a li-

Scanned with OKEN Scanner

teraturii *celorlalți*, literatură a persoanei a III-a, în care nu are cuvîntul (ultimul cuvînt) *scriitorul*, ci evenimentul : adevărul istoriei. Această interpretare ar forța unele date ale parabolei, însă nu prea mult, și în nici un caz în afara unor intenții clar concretizate de evoluția scrisului lui Augustin Buzura.

Fețele tăcerii, roman de 600 de pagini, reia o sumă de teme obsedante ale literaturii române actuale. E un roman-frescă, un roman „cu temă", un roman document construit, în bună măsură, în tradiția clasică, cu personaje ce au monumentalitate. Lipsesc cerebralitatea și crisparea din proza anterioară a lui Augustin Buzura *(De ce zboară vulturul ?, Absențiii)*, dar nu și remarcabila tensiune, strigătul patetic, vigoarea atitudinii. Romanul e adînc moral, în sensul că e un roman „adevărat", iar adevărurile romanului lui Augustin Buzura fac parte dintre adevărurile istoriei noastre contemporane.

Orgolii este, ca și *Fețele tăcerii*, un roman preocupat, întîi, de *Istorie*. Relația individului excepțional cu *Istoria* ar constitui problema principală, „rezolvată", aproape științific, de autor. Personaj principal este Ion Cristian, om rarisim, extraordinar în fiecare atitudine, verificat de *istorie* ca om de excepție. Student la Paris, detestă mișcările de dreapta, vrea să lupte împotriva lor, așa cum, în țară, nu va ezita să protesteze împotriva fascismului. Este, cu alte cuvinte, un savant angajat, internat în lagăr pentru *atitudine politică*, pentru demnitate dar și pentru *orgoliu*. Doctorul Cristian mai este, încă de tînăr, un chirurg extraordinar, dotat cu o mare generozitate, capacitate de sacrificiu, energie. E, desigur, un luptător. Debutul — romanul ni-l prezintă în postura de șef de clinică, necruțător față de cei ce trădează noblețea unei misiuni sacre, precum și în luptă cu absolutul : Ion Cristian caută remediul, soluția, medicamentul cancerului și, ni se dă să înțelegem, are șanse de succes.

Sîntem puși în fața unui om înzestrat cu geniu și a unui personaj dotat pentru *luptă*. Mulțimea de calități poate schematiza, la un moment dat, o pagină sau alta, dar demnitatea exemplară a eroului recuperează paginile inerte. Extraordinarul medic, în fierbere contestatară în anii studenției (ai tinereții), în luptă cu limitele

Scanned with OKEN Scanner

în anii maturității sale, plănuiește o vastă lucrare despre dictatură și dictatori care, spune el, îl fascinează prin structura de excepție a existenței lor, ca și prin nota de comedie : este, și acesta, un fel de a reacționa față de istorie. Lucrarea despre dictatori nu se împlinește fiindcă (sîntem în anii în care cultul personalității făcea victime) medicul e arestat. Anchetatorul este o brută. În stilul său patetico-excesiv, Augustin Buzura divulgă antecedentele insului : anchetatorul fusese măcelar, îndeplinindu-și îndatoririle cu un fanatism abject și cu o ambiție apropiată demenței. Personajul desăvîrșit al comediei este *felcerul delator*, al cărui spectacol lingvistic, de zile mari, asigură romanului nu numai simetriile necesare, ci și reperele necesare definirii celorlalte personaje. Jurnalul delatorului creează, cu mare vervă, capacitate de sugestie, umor, imaginea *concretă* a luptei cu limitele, la nivelul textului. Dacă, pe de o parte, luptele doctorului înseamnă demnitate, orgoliu, creație, jurnalul reprezintă incapacitatea ieșirii din formulă : limbajul se sclerozează, cuvintele se acoperă de o crustă de „incomunicabil". Omul devine un animal absurd, cufundîndu-se, precum Varlaam, în abjecție.

În structura clasică a romanului, interpunerea reprezintă un trouvaille de zile mari, justificînd, în plus, demersul romanesc : lupta pentru puritatea ideilor nu e lipsită de legătură cu lupta pentru demnitatea limbajului : demagogia, frazeologia găunoasă reprezintă nu doar un moment de nefericită existență a cuvintelor, ci și de manifestare slugarnică, nedemnă, antirevoluționară. Există, în romanul lui Buzura, o afirmare nestînjenită (romantică) a datoriei omului de a trăi demn, a dreptului de a trăi liber. Croite „din topor", personajele au o extraordinară vitalitate, uneori (vezi Cristina Fărcașiu) retragerea în natură corespunzînd unei vocații ; „primitivi", refuzînd rafinamentele, *pozitivii* lui Augustin Buzura (ne aflăm într-o literatură cu pozitivi și negativi) se afirmă în numele dreptului la existență deplină. Există, în romanul *Orgolii*, o seamă de romane „vechi", plăcute unui anumit public : romanul vechii intelectualități ardelenești (cea care a participat la atîtea momente esențiale ale *istoriei*), un roman al medicilor și al compe-

Scanned with OKEN Scanner

tiților lor (și el oarecum previzibil și drag unui anumit public), un roman al „matrimoniului“ și unul al confruntării dintre generații (corect și „pozitiv“, frumos moralizator), altul al prietenului trădător (numit Redman, carierist fin, în „competiție“ matrimonială cu Cristian), toate salvate din aurita linie medie de relatarea patetică, dar și de numitul jurnal.

Un moment aparte al comentariului nostru trebuie consacrat *uzurii* personajului. Aceste necurmate lupte, unele justificate, altele mai puțin justificate, ni se dă să înțelegem, *uzează*. La sfîrșitul romanului, înaintea posibilei sale extraordinare descoperiri, medicul este bolnav, uzat, dar nu învins. Acest optimism al orgoliilor este legat, desigur, de noțiunea de demnitate.

Roman plin de scene tari, roman în care există numeroase violențe, *Orgolii*, lasă totuși impresia de carte senină, în afara violenței și a violentării. Pozitivii învinș, putem deduce chiar din paginile în care ei traversează încercări deosebit de dureroase : încrederea în valorile binelui, în adevăr le dă, ca în basm, putere. *Orgolii* este o carte despre adevăr, un roman abrupt, lipsit de finețurile care desigur ar caracteriza alt tip de literatură. Iată un fel de a face „morală“ :

„Astăzi poate că aș fi făcut și mai multe dacă n-aș fi fost sabotat sistematic de către acel Anania care s-a dovedit încă o dată a fi un porc de cîine mai perfid și mai periculos decît bandiții din vremea colectivizării cu care știam una și bună. Dar înainte de a...“

*
* *

Vocile nopții este, de la un capăt la altul, romanul tînărului personaj care traversează, grație unor istorii amoroase, medii sociale diverse. E muncitor (ex-student) și comentează — el și prietenii săi — statutul său de muncitor, e fiu de țăran și „comentează“, prin întîmplările familiei sale, destinul unei clase sociale. *Vocile nopții* este un roman complex, inegal, trepidant, scris dintr-o suflare. El duce mai departe observațiile scriitorului privind lumea de azi. Este primul volum în care pune direct problema apartenenței autorului la o literatură tra-

Scanned with OKEN Scanner

diţională. La un sistem de simboluri care îl raliază seriei D. R. Popescu — Bănulescu — Fănuş Neagu — Sorin Titel, adică autorilor pentru care *întoarcerea acasă* reprezintă un gest decisiv, esenţial în afirmarea identităţii de romancieri. Ieşirea apelor din matcă (Potopul !) este una dintre metaforele productive ale generaţiei. Potopul este întotdeauna legat de prezenţa sau de distrugerea casei.

Casa este liantul unui şir de simboluri. Reconstrucţia casei reprezintă un moment cheie al cărţii : accidentul tatălui încheie romanul cu un semn de exclamare. Totul poate fi reluat pare a spune prozatorul prin eroul său, Ştefan Pintea.

În capitolul consacrat lui Dumitru Radu Popescu arătam cum, aproape de fiecare dată, apariţia *apelor* presupunea apariţia punţii : a podului. Important simbol al estului european, podul reprezintă şi o unealtă „arhetipală", un cod de reprezentare al acestei literaturi. Imaginea podului „sfărîmat" este actul de identitate al generaţiei.

Cred că niciunde conştiinţa podului „sfărîmat" nu e mai dureroasă ca în literatura lui Augustin Buzura. Eroii lui sînt izolaţi pe adevărate insule : o insulă e mansarda în care este instalat Ştefan Pintea de către iubita sa. Iubita este soţia unui şef atotputernic. Bineînţeles că şeful cel atotputernic este înconjurat de un clan de vedete administrative între care tînărul este un intrus. Insule sînt încăperile pe care le stăpîneşte, rînd pe rînd, eroul. Insulă este, desigur, satul în care este repartizat (şi de unde trimite epistole) tînărul profesor Olaru *(Refugii)*. De remarcat că „statutul insular" al personajului exaltă conştiinţa lui planetară. Momentul „de vîrf" al afirmării „conştiinţei planetare" ar fi, în *Vocile nopţii*, al dialogului cu Violetta, reporter frenetic, un fel de Oriana Falacci dispusă la amor cu un tînăr student. Întîlnirea se petrece în Iugoslavia într-o vacanţă. Pe „insulă" cei doi recompun, pentru un răstimp, fericirea paradisiacă a începuturilor. Reportera, venită din Occidentul „tuturor posibilităţilor", îl iniţiază pe tînăr în ceea ce am numi „viaţa planetei". Dar nu numai ea ci şi celebrul ei soţ. Privită prin optica observatorului lucid, sigur că respectivul capitol pare... cum să spunem... cam extravagant. Dar din punctul de vedere al convergenţei simbolurilor, al logicii interne a

Scanned with OKEN Scanner

cărții, el se justifică : romancier al cotidianului, mereu interesat de pulsul planetei, de faptele care ar putea reprezenta, la un moment dat, condiția umană, Augustin Buzura trebuia să-și pună eroul în fața teribilei doamne. Confruntarea trebuia să ducă la concluzia că tînărul nu poate fi îndepărtat de patrie ; că determinanta lui esențială este *acasă*.

Dacă reportera nu reușește să-l răpească pe tînăr, e fiindcă forța de gravitație a locului natal e mai puternică decît atracția erotică. Erosul e mereu în criză în cărțile lui Buzura, deșii zeii își răpesc mereu partenerii amoroși. Zeus și Ganimede, este cuplul pe care îl întîlnim peste tot, zeul și frumoasa muritoare. Sau, și mai frecvent (în orice caz, mai frecvent în *Vocile nopții)* Zeița și muritorul cel răpit. Tînărul este mereu urcat în Olimp spre a asista acolo la spectacolul degradării zeilor, la demistificarea lor.

Drumul omului comun în ținuturile zeilor, iată o cale pe care personajul central al romanelor lui Buzura o parcurge chiuind. Replicile sînt sursă de bună dispoziție, mărturie a *vieții* care pulsează în ele.

Toate personajele din *Vocile nopții* și din *Refugii* se regrupează într-un teritoriu paradisiac, nebănuit în epoca inocenței lor, pe care îl abandonează cu furie. Drum mereu invers : lumea omului comun este cea înzestrată cu legi morale, teritoriul paradisiac al zeilor este ținutul maximei imoralității. A nebănuitei abdicări de la legea morală. Paginile romanelor sînt destăinuiri ale „vieții secrete“ din Cetatea zeilor. Romancierul e exponentul unui public larg și mai puțin al unei elite.

O parodie a Paradisului este și căminul la care este cazat Ștefan Pintea ; fiecare cameră își are statutul ei „edenic“. Inscripțiile de pe pereți (afișe deșucheate, și ele „traducînd“ defulări de diverse categorii) îl anunță pe vizitator că pătrunde în lumea cea mai bună cu putință. Drumul de la statutul „paradisiac“ al personajului la condiția underground este, de foarte multe ori, senzațional ; de altfel în firea prozei lui Buzura stau scurtcircuitele de genul : „Am avut acum cîțiva ani aproape trei chile de aur dar în trei luni am rămas lefter și, după cum vezi, mănînc supă de varză la cantină, eu, care înghițeam icre

Scanned with OKEN Scanner

negre cu kilogramul și beam șampanie franțuzească ! Dar o să-ți povestesc altădată. Dacă ai ști cum se văd de la înălțimea banilor mutrele astea ce se laudă că-ți fac cadou ceea ce avem de la maica natură încă din prima zi de viață ! De fapt, asta-i diferența dintre ei și noi : icrele, țigările bune, hainele luxoase și accesul la femei : se străduiesc să dețină acest monopol...". Între grupurile pozitivilor, ale tinerilor puși pe demolare și ale șefilor puși pe căpătuire există confruntări similare grămezilor rugbistice. Uneori chiar personajele preferate ale naratorului *se bat* cu cele mai puțin preferate. Învinș, firește, preferații, care, în spiritul romanului de aventuri al secolului trecut, le răpesc ajunșilor și femeile.

Aminteam, analizînd celelalte romane, că există, în cărțile lui Buzura, numeroase personaje *uzate* de vîrstă. Că uzura vîrstei este una dintre temele preferate ale romancierului. Eroii nu trăiesc la modul abstract, ei sînt consumați de viață. Acești atleți imbatabili ai succesului, aceste superbe vedete sortite învingătorilor trăiesc drama trecerii. Viața îi consumă, țelurile lor sînt mici, nimic nu poate să justifice pierderile. Antipaticii nu sînt neapărat huiduiți, sînt doar distruși de un război feroce. Ei pierd (odată cu „vîrsta"), sînt înfrînți nu de dușmanii din imediata lor apropiere (și aceștia cu un rol exact în demolarea „casei") ci de timp. Femeile rămîn în fața oglinzii pentru a-și aminti de chipul de „altădată" (toate sînt superbe ca într-o revistă de modă) și a melancoliza asupra neșansei sentimentale, bărbații sînt prinși în capcanele aventurilor riscante. Și degradante. Nimeni nu se întîlnește cu cine trebuie. Cartea unui șir de întîlniri ratate este *Refugii*.

Se trăiește prin surogate și prin locțiitori. Femeile „șefilor" au amanți și nostalgii sentimentale ieftine. Un caz-limită al uzurii este chiar *Refugii*, roman în care protagonista ajunge într-un sanatoriu de boli nervoase. Alienarea, subiect ascuns al tuturor cărților lui Buzura, devine în ultimul roman temă separată de analiză.

Personaje uzate de viață, trăind aberant, închise în cercul unei existențe absurde apar mai ales în ultimele două romane ale scriitorului. Încleștările „rugbistice" al-

Scanned with OKEN Scanner

ternează cu chefuri monumentale. Izolat pe insulă, personajul vrea să refacă, prin petrecere, lumea edenică de odinioară sau măcar stilul aristocrat de existență al celor care l-au premers. În nici una dintre cărțile generației nu apar atît de multe lozinci ca în cărțile lui Buzura : supunerea față de cotidian, iată tăria dar și slăbiciunea stilului parodistic din *Orgolii, Vocile nopții, Refugii.*

Limbajul alienat și alienant este subminat de limbajul cărnos, senzual, al argoului atît în *Vocile nopții* cît și în *Refugii.* Mai toate personajele se „eliberează" folosind limbajul de mahala (reală, posibilă, ipotetică). Coborînd, cu ajutorul cuvintelor, în subterana care, într-un fel, protejează condiția lor adevărată.

Dacă odată cu *Absenții* pasiunea lui Augustin Buzura pentru „omul din subterană" își face loc în scrisul lui Buzura, evoluția lui este sinuoasă, traseul său complicat. Alegoremele lui Buzura își fac apariția cînd nu te aștepți în această proză în care semnificantul are, totuși, un rol minor. Literatura lui este tradițională, spuneam : oamenii lumii sale sînt dotați cu un respect deosebit al tradiției, al Legii, al Tatălui (fals, ucis, agonizant, etc.). Nostalgia unei mari iubiri, nostalgia familiei sfîșiate, a armoniei, a ordinii sînt motoarele romanelor. Puternici sînt oamenii pădurilor, bărbații mari de altădată atrag admirația naratorului. Ei sînt modelele. De neatins, se pare. Ființa vrea să trăiască integral, dar adîncurile „tulburi" ale ei sînt supuse șocurilor. Trăind în subteran, în mină eroii lui Buzura exprimă, și alegoric, un raport cu lumea. Modificările lumii contemporane sfîșie relații adînci, nu rănesc doar suprafețele.

În *Vocile nopții* eroii („ființele naturale") și-au amenajat un *loc pentru țipat.* Locuri pentru țipat există în toate cărțile lui Buzura, însuși romanul părînd uneori un „loc de țipat". Durerile „subteranei" se cer a fi rostite iar țipătul e formula de rostire a lor. *Vocile nopții* este, așa cum scrie Dan Culcer, un roman despre „retorica strigătului". Finalul („Dacă te doare, urlă, îl îndemnase Ștefan Pintea — pe tatăl său grav rănit, n.n.) în momentul în care simțise degetele vîrîndu-i-se în carne.

Scanned with OKEN Scanner

Urlă ! se îndemnase apoi pe sine : Ce fel de ființe sîntem noi dacă renunțăm așa de ușor pînă și la viață ?) implică o teză foarte dragă autorului : ce fel de ființe sîntem noi dacă renunțăm mereu la părți ale ființei noastre ? Ale adevărului nostru adînc ? În *Refugii* un medic (una dintre acele femei puternice, existente în fiecare dintre cărțile romancierului) se întreabă : „Dar știu ceva mai mult despre mine ? Nu, absolut sigur nu, și nici despre colega și adversara mea cotidiană : moartea. Am frecventat știința, m-am dus la vrăjitoare, m-am culcat cu un număr de bărbați... Și nici astăzi nu știu despre mine mai mult decît în urmă cu două sau trei decenii...“. Un fel de parafrază la monologul lui Faust din începutul poemului goetheean. Ceva esențial rămîne nepătruns : ceva imperceptibil. Nu există diavolul pentru a face pactul cu el. Și continuă Victoria Oprea : „O colegă cînd nu se închide în cameră fuge în pădure și urlă pînă își pierde glasul...“ Marile întrebări îi vînează pe toți preferații naratorului. *Totalitatea* fiind pusă sub semnul întrebării, apar amenințări nenumărate : Ființa însăși este pusă sub semnul întrebării. *Casa,* iubirea, sentimentele nu mai sînt locuri ale ființei — locuri ale deplinătății sale — ci refugii ale ei. Versurile lui Emil Botta pot fi așezate motto în fruntea ultimelor romane ale lui Buzura : „Oh, și mi-e frică / o animalică, o atavică spaimă / Unde sînteți / refugiile mele ?“. Scriitorul și-a extras, din ele, doar titlul ultimului roman (citîndu-le, desigur, prin intermediul unui personaj amenințat de instabilitate). În nici unul dintre romanele lui Buzura regimul pasager al „subteranelor protectoare“ nu este mai vizibil ca în ultimul roman. Limbajul underground rămîne intact, ba chiar primește drept de extindere. Nu mai există un limbaj firesc, toți vorbesc într-un argou caricatural. Cîntecele de mahala parcă se înmulțesc, capătă drepturi noi în această carte a frigidității amanților. Sînt cîntecele unui mediu fără stabilitate.

S-a remarcat că Buzura, ca și Breban, *se ocupă în romanele sale de o lume în schimbare.* Pe șantiere se aglomerează foști țărani, orașele se populează cu o lume nouă. Sînt eroii unui provizorat : oameni pentru care obișnuințele trebuie create. Majoritatea eroilor „prefe-

rați" au ieșit din adolescență fără a reuși să-și descopere maturitatea. Ei traversează o criză de creștere. Dacă la Breban *criza de creștere* devine delir, „sfințenie", în romanele lui Buzura imaturitatea guvernează spectacolul tragic al eșecului, al ratării.

Există în ultimele romane ale scriitorului o voce a farsei care anulează discursul grav al romanului. *Lumea senzuală* o înlocuiește, treptat, pe cealaltă. În cazul, cînd „cealaltă lume", cea a raționamentului, a ideii își află loc, fie și pentru un timp, în paginile cărților. Viața epidermică rămîne unica șansă a personajelor sale. Orice perspectivă este închisă, pereții obturează un orizont posibil. Șansa de comunicare cu înaltul este tăiată. Un canal de comunicare a fost întrerupt. *Parabola orbilor* este rama care încadrează problematica *Refugiilor*. Tabloul lui Breugel, privit de Ioana Olaru, devine oglindă. Orbirea este un operator cu funcție importantă, dacă observăm că apare mereu, chiar și în topografia locurilor. „Am rămas cîteva zile pe Dealul Oarbei ; nu mă gîndeam la nimic, nu mă văicăream, așteptam în prostie un răspuns — care nu știu de unde trebuia să vină — la o întrebare nepusă. Fără nici un gînd, fără nici o dorință, înregistram ca un aparat foto..." îi scrie eroul nostru frumoasei sale abandonate. Tabloul din sanatoriu și „celălalt tablou", al Dealului Oarbei, se aseamănă pînă la identificare.

Dar dacă am analiza condiția acestei literaturi în care subteranele, în care galeriile abandonate, închise, în care pămîntul sterp revin ca un leit-motiv ? Ca o voce a Destinului ? Nu vom găsi aici o prelungire, un ecou al altor Voci ale literaturii ardelene, acel strigăt care revine, din epoca Școlii ardelene și pînă la Cioran cu înnoită forță, cu disperată energie de a reprezenta „adîncurile" ? Literatura exasperării pe care ne-o propun marii poeți ai unei tradiții — Coșbuc, Goga, Aron Cotruș, Beniuc (cel din primele cărți) dar și prozatori ca Pavel Dan dar și eseiști ca Emil Cioran — își găsește, în Augustin Buzura, romancierul. Scriitor al prezentului, Augustin Buzura poate fi înțeles doar prin înțelegerea dreaptă a acestei linii a tradiției ardelene.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Cărțile lui Augustin Buzura au stîrnit numeroase comentarii ; prozatorul și-a cîștigat admiratorii săi, nu puțini. Lupta cu idilicul, cu literatura roz, una dintre cele mai importante lupte purtate de generația lui D. R. Popescu nu a fost cîștigată atît de ușor, iar eroul schematic, unilateral, victorios în fiecare dintre întîmplările existenței sale fără greș orientate nu a devenit, nici după Congresul al nouălea, o dulce amintire. Fără îndoială proza lui Augustin Buzura trezește simpatia cititorului prin adresa sa directă, prin răfuiala continuă, programatică, cu necinstea, lașitatea, falsitatea. Dacă ar fi doar acestea și încă am putea să subliniem meritele autorului în proza contemporană ; ele nu se reduc numai la acestea, prozatorul nu se oprește doar la o realitate ce i-ar putea da prilejul să se afirme doar ca pamfletar. Succesele cărților solicitau prezența explicită a autorului. O seamă dintre eseurile sale trebuie citite pentru a descoperi infrastructura teoretică a cărților. Istoria, așa cum o vede Augustin Buzura în romanele sale, nu e doar o formă de a cuprinde evoluția unui erou, de a jalona calea unei narațiuni, ci și o formă de a medita asupra lumii de mîine. Scriitorul, arată în fiecare dintre intervențiile sale Augustin Buzura, este responsabil față de viitorime ; el nu trebuie să rămînă *neimplicat* în nici una dintre marile dezbateri ale prezentului. Marile probleme ale lumii de azi leagă între ei scriitorii omenirii după cum îi leagă de faptele oamenilor de știință ; știința, azi, nu trebuie ignorată de demersul romanesc ; ea e o componentă esențială a lumii de azi, ea creează o seamă dintre problemele specifice ale lumii de azi.

„Marile cărți, declara autorul, sînt, așadar, o șansă în plus pentru a fi noi înșine ; ei i se adaugă obligatoriu o alta, înainte sugerată, poate cea mai mare : epoca în care trăim, cu obsesiile ei specifice, cu dramele și căutările ce-i dau culoare și personalitate ; scriitorul are, deci, de cercetat oameni noi în împrejurări relativ noi și de apă-

Scanned with OKEN Scanner

rat idei vechi, vitale — mai ales dacă au fost puse sub semnul întrebării —, dar și pe cei ce ne dau subiectele, crezul și un sens existenței noastre. A absolutiza un drum, o direcție, o modalitate, a abdica de bună voie sau din alte motive de la propria-ți structură, a întoarce din frică sau neputință spatele lumii, noului, înseamnă a te condamna la sterilitate și ridicol. Toate tendințele contribuie la cunoașterea și perfecționarea omului și numai timpul poate da drept de viață sau de moarte uneia sau alteia. Fiecare roman autentic este și trebuie să fie o negație."

Rareori romanul — literatura — a fost apărat mai energic decît în eseurile lui Buzura ; energia autorului, sprijinită pe experiența sa de om de știință — Augustin Buzura este, prin pregătire, un posibil om de știință — formulează o seamă de avertismente. Ce se întîmplă, deci, cu literatura de mîine, dacă marile probleme ale secolului, înarmarea, dictatura, incultura, ipocrizia, vor învinge ? Ce se va întîmpla în lumea de mîine dacă scriitorul își va trăda cauza și dacă, mai ales, va fi obligat să trăiască într-o lume în care valorile umane ar fi contaminate de „bolile veacului" ?

Optimismul prozatorului rămîne nealterat și inalterabil tocmai prin șansa de a scrie într-un timp, într-un spațiu propice creației, într-un context stimulator. „Cred însă că viitorul apropiat, așa cum au afirmat de altfel în două superbe interviuri A. E. Baconsky și Constantin Țoiu, aparține Răsăritului și că în această renaștere va avea un cuvînt greu de spus și literatura română. Nu numai faptul că romanul nostru se află într-unul din cele mai bune momente din întreaga lui istorie mă face să afirm acest lucru, ci și o seamă de alte elemente ușor sesizabile cum ar fi imensele rezerve de sensibilitate ale oamenilor, dorința lor neobișnuită de cunoaștere, dramele implicate în prețul libertății etc. La noi, noțiunile vitale fără de care un om nu se poate numi astfel au un gust și o greutate nebănuită".

Scanned with OKEN Scanner

George Bălăiță

Printre scriitorii promovați de Luceafărul (seria Eugen Barbu) se numără și George Bălăiță, prozator interesant încă de la debut (temele și motivele momentului literar tratate cu multă sprinteneală), protejat în începuturile sale nu numai de programul unei reviste (ce încerca să înfrîngă, prin tineri, inerții și prejudecăți) ci chiar de condeiul redactorului șef ce îi va prefața primul volum (*Călătoria*, 1965). *Conversînd despre Ionescu* (1966) e deja cartea unui scriitor matur : experimentul e cultivat cu prudență de un autor care nu renunță la substanța narațiunilor sale. Puse la îndoială sînt și în prozele lui George Bălăiță structurile clasice ale nuvelei. Pe un teren des frecventat de tradițiile literaturii, scriitorul *studiază* personajul și antipersonajul, continuitatea și discontinuitatea narațiunii, povestirea impersonală ș.a. : „studiu" întreprins și de alți scriitori, preocupați atît de autenticitatea relatării cît și de modernitatea formulelor epice. *Întoarcerea eroului cunoscut*, prima nuvelă * a

* Nuvela e primită foarte favorabil de critica literară. Valeriu Cristea o va elogia cu mare entuziasm, însoțind elogiul de o analiză pe care o putem transcrie : „O nuvelă excelentă domină, după opinia mea, producția genului scurt pe anul 1966. E vorba de *Întoarcerea eroului cunoscut* (...). Drumul pe care îl străbate Valter Descu, în realitate foarte scurt, devine nesfîrșit, ca în Proust, într-atît de des e întretăiat de retrospective, din al cărora frunziș apar pe rînd măștile personajelor (..). Valter Descu e soldatul fanfaron ajuns în epoca tapajului despre supraom, într-un proces de disimulare interioară (nu numai socială, exterioară) foarte înaintat. Tonul nuvelei e caustic, veninos, fra-

Scanned with OKEN Scanner

cărții este, în numele programului, demistificatoare : *mitul* acoperă o realitate mizerabilă. Întors de pe front, locotenentul Valter Marcel Descu ilustrează un caz de alienare : re-venirea *acasă*, într-una din confruntările cu vechime în literatură, trasează o imagine a înstrăinării. Insul nu are nimic eroic, dimpotrivă, încearcă să compli-nească, prin aroganță, un deficit de vitalitate. Un rol deosebit are în nuvele *faptul banal*, aparent insignifiant. Unele povestiri oferă asemenea *tranșe*, tăieturi din cotidian *(După nouă și jumătate)*. În spiritul prozei rurale a momentului, *Prima zi a săptămînii* se ocupă de cîteva probleme de conștiință din lumea satului. Instructorul de partid (narator) se confesează reporterului în acest stil consacrat de o seamă de prozatori ai anilor '60 :

„Cînd am venit eu instructor de partid în comună, Moise Aenei a fost printre primii oameni cu care am stat de vorbă. Era închis în el.

Era prin 1958. Gospodăria colectivă din Tîrzia mergea potrivit. Oamenii erau înscriși mai bine de jumătate. Moise Aenei era și el colectivist, intrase cu vreun an în urmă.

Într-o dimineață, la sediu, era după împărțitul produselor, pe toamnă, tîrziu. (...) Contabilul, obraz subțire, poartă cravată cu ac galben, emailat, ac bine cunoscut de toți. Pe birou, hîrtie albastră. «Nu mai puneți mîna pe hîrtie, spune contabilul, o murdăriți, abia am schimbat-o.» Lasă, zice o femeie, am și eu hîrtie de asta în geamuri, am pus-o de soare, și nu se mai murdărește ! Ce te superi ? Eu am fost trei ani revizor la Banca agricolă, spune contabilul și scrie, și umple rubricile cu cifre".

Bucuria dialogului, precizia observației, ironiile și enumerările cu tîlc individualizează textul între cele ale confraților și, mai ales, față de ale înaintașilor. Cuvinte neobișnuite, aparținînd inițiativelor *poetice* tulbură cenușiul vieții localnicilor. Argumentînd în spiritul colegilor săi mai vîrstnici („Cînd am venit eu instructor de partid

---

zele mușcînd fără milă din trupul protagonistului pînă cînd acesta se divulgă definitiv în incest." *(Dialog despre proză și actualitate.* Viața românească 3/1967, p. 119—120).

în comună...“ e o propoziție introductivă care putea fi semnată de Francisc Munteanu sau V. Em Galan. Sau poate chiar fusese semnată, atît de ei, cît și de alții). Tînărul prozator *analizează*, dilată expunerea de motive, caută replica expresivă. Ne vorbește pe un alt ton. El e un artist.

De la apariția volumului *Conversînd despre Ionescu* (1966) și pînă la *Lumea în două zile* (1975) a trecut aproape un deceniu. O perioadă îndelungată, căci majoritatea scriitorilor apăruți în deceniul al șaselea se grăbesc, publică o carte în fiecare an, uneori chiar două. Un deceniu în care se întîmplă de toate. La modă sînt, o perioadă, existențialiștii, pe urmă kafkienii și pe urmă oniricii. Prozatori de mare succes apar și dispar, e un moment de mare fierbere și e firesc ca pe firmamentul succesului să urce, cu mare repeziciune, autorii unor schițe în care se consuma o „experiență“. Mai mult, Bălăiță rămîne — sau se retrage — în provincie, publicînd prin reviste eseuri pe care le observă puțini. Parte dintre ele alcătuiesc primul capitol al *Nopților unui provincial* (1983) și ar fi interesant să le recitim pentru a observa etapele alcătuirii romanelor. Paginile din *Nopțile unui provincial* au fost absorbite de altele. Îndeosebi de paginile *Lumii în două zile*. Ce putem observa : scriitorul are capacitatea de a se entuziasma, de a trăi patetic, de a crede în valorile locului. Superlativele răsar meru, dar cu cîtă știință puse în pagină ! George Bălăiță scrie imnuri și ode ca nici unul dintre prozatorii generației sale. Este un poet. „Ca o explozie în adîncul mării vinul cuprinde ființa ta“, zice eseistul în cursul unei expertize oenologice. „Nimeni nu mai știe să cînte lieduri, ea este singura.“ Un eseu se cheamă *Hidrotehnicianul sau Calea nestrăbătută*, fiindcă și de la G. Călinescu George Bălăiță a învățat tehnica elogiului, știința Laudei. *Jurnalele* sale sînt eseuri, dar și fragmente de roman, confesiuni rostite cu solemnitate despre întîmplările fără-de-seamăn ale culturii. Ochiul este proaspăt, știe să descompună mișcarea. Plăcerea analitică nu este tulburată de nimic, curiozitatea scotocitoare nu-l împiedică să stăruie în enumerații îndelungate. Extazul admirativ nu înțepenește asupra unui

Scanned with OKEN Scanner

obiect, asupra unui autor : este stopat doar de mirările onomatopeice ale prozatorului, care știe să plaseze un *ohooo !*, ca o emblemă a casei producătoare, pe fiecare pagină *made Bălăiță*. Tonul e înalt, romancierul nu se joacă, eseistul este cel care lansează, în clipa potrivită, aforismul. Ca mai tîrziu, în romane, *afirmațiile* lui George Bălăiță au candoare și franchețe. El se ocupă doar de lucruri esențiale. *Aici este izvorul speranței și puterii noastre zilnice*, citim un eseu în care, firește, este vorba de întîmplări fundamentale. Adică despre viață și moarte, dar și despre literatură.

Bălăiță începe mereu cu *începutul*. El este angajat într-o aventură unică, experiențele sale nemaipomenite sînt transcrise cu grija cu care grămăticii domnești consemnau înțeleptele spuse ale domnitorului. *Adevărul e că, de cîte ori mă întorc la Bacovia, aflu lucruri uluitoare despre poezie, și atunci sînt tentat să le scriu*, scrie jurnalistul.

Adevărul este că Bălăiță a citit foarte multă poezie și că îl recitește oridecîteori se ivește ocazia pe Bacovia. Iar aceste lecturi nu înseamnă decît șansa de a face topografia Orașului de provincie. De a străbate nu numai spațiul, ci și timpul lui. Publicațiile, articolele provincialilor de altădată. A înțelege spiritul Provinciei.

Ce citește, în acești ani provinciali, în această retragere a sa, prozatorul ? Îl citește și îl recitește pe Gogol. Ce descoperă Bălăiță ? Îl descoperă, de pildă, pe Poprișcin : „Ascultînd o convorbire între Meggy și Fidela, două cățelușe adevărate, Poprișcin face descoperiri importante : pînă cînd, dîndu-și seama că el este regele Spaniei... pare a-și fi găsit, în sfîrșit, rostul". Alegorismul *Lumii în două zile* va folosi din plin aceste lecturi. Argus și Eromanga (o Meggy erotizată) nu fac altceva decît să reia dialogul cățelușelor gogoliene, completîndu-l. Al doilea funcționar de care se ocupă Bălăiță, Akaki Akakievici, „știe să facă un singur lucru : să copieze acte", scrie viitorul autor al *Lumii în două zile*. Ce se întîmplă cu un funcționar care știe doar să completeze acte ? Antipa va învăța cîte ceva din experiența lui Akaki Akakievici.

Să observăm că Bălăiță îi citește, îi iubește și îi comentează pe Gogol, Cehov și Melville, așa cum o vor face

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Raicu și Sorin Titel, colegi de vîrstă și de direcție literară. Va rescrie proze sadoveniene, așa cum Sorin Titel va rescrie „Chirița în provincie". Totul se revarsă în primul său roman care trebuie să cuprindă totul : *Lumea în două zile*. A cuprinde Totul : sublima aspirație a unui Provincial.

Romanele *Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător* sînt desigur cărți ale Provinciei, dar nu ale unei provincii suferind de complexul ex-centricității, ci ale unei provincii care știe să reabiliteze confortabilele coordonate ale domesticității. *Lumea* lui George Bălăiță este iluminată în permanență de un zîmbet blînd. Scriitorul își înțelege eroii, trăiește alături de ei, e solidar cu demersurile lor, nu o dată donquijotești. În cărțile sale, aproape toți eroii scriu sau își propun să scrie, citesc capodopere și-și sfătuiesc apropiații să citească ; toți — sau cei mai importanți dintre ei — transformă în literatură întîmplările, faptele, ideile familiarilor lor. În ultimele două romane se trăiește printre cărți posibile sau imposibile, lîngă biblioteci reale sau imaginare. Comedia provine (una dintre surse) din voința de a așeza faptul viu în pagină inertă. Eroii colaborează sau sînt redactori la ziarul județean, călătoresc, se documentează, colecționează întîmplări, meditează asupra literaturii, își asumă destinul unor personaje ilustre ; situații găsite în cărți celebre pot deveni ale lor. Își pierd individualitatea *(și-o declină)* în numele scrisului, și tot în numele lui și-o regăsesc. Geneza e domoală, drumul de la particular la general, de la parțial la întreg evidențiază capacitatea *Provinciei* de a exista în adînc. O lume încă de margine care devine centru al demersului romanesc. Toate personajele lui George Bălăiță — ori marea majoritate a lor — au o mare stabilitate : au o locuință ce este prezentată cu încetinitorul, *o stare civilă*, numeroase *supradeterminări*. Majoritatea dintre ele par șterse sau sînt șterse, trăind din plin doar la nivelul romanului ; pînă și puternicii cărților — căci apar în romanele sale o seamă de oameni dotați cu mari responsabilități — ies în fața cititorului doar sub haina cenușie a lor.

Marea infuzie de real nu aduce după sine scheme românești ; mai degrabă o seamă de fapte diverse, nume-

Scanned with OKEN Scanner

roase fapte diverse, unite între ele de intenția romanescă. Ideea de edificiu romanesc condiționează adevărate rețele geografice și onomastice : *Lumea* lui George Bălăiță se alcătuiește pe măsură ce romanul poate exista. Există o irepresibilă poftă a *exprimării*, chiar dacă nu scrise : eroii lui George Bălăiță vorbesc pagini în șir, povestesc, spun anecdote, relatează întîmplări ale semenilor, ale literaților, se bucură de cele ale povestirii. Tîlcul nu trebuie bine ascuns, dar poate fi bine ascuns de fapte care, oricum, sînt purtătoare de semnificații. Prozator jovial, autorul ironizează, parodiază, citează în răspăr, rămînînd totuși în cadrele povestirii ; subtextele („declinările") pot fi ironice (parodice) dar și grave : surpriza, farsa (ironia „destinului") sînt frecvente în romanele lui George Bălăiță, a căror alcătuire e supravegheată de un ochi de eseist. Buna organizare a eposului începe de la *cuvînt* : de la numele personajelor.

Numind personajele, George Bălăiță numește rolul și locul lor în spațiul romanesc. Personajele se nasc mai întîi din numele lor, nume ce păstrează o *istorie*, nu alta decît a scrisului. În subtextul numirii putem descoperi o mitologie romanescă. Uneori trimiterile sînt directe, simpla etimologie edificîndu-l pe cititor asupra intențiilor autorului, numele fiind ilustrative fără complicație ; alteori, „istoria numelui" joacă un rol complementar aventurii personajului.

E momentul să diferențiem cele două cărți. Să le comentăm, cîteva pagini, în deplină independență. S-a făcut mare caz de asemănarea primului roman al lui Bălăiță cu *Ulysses*. Capodopera lui Joyce, spuneau recenzenții, a fost un model nemărturisit pentru Bălăiță.

Adevăr este, dar tot adevăr — chiar mai adevărat decît primul — poate fi acela că nu doar Ulise ci și *Priveghiul Finneganilor* l-a putut stimula pe prozator. Nu numai Odiseea, ci și Iliada. Eposul lui Bălăiță stăruie lîngă marele epos homeric tocmai pentru a ne aminti că, aproape în fiecare din demersurile sale, prozatorul încearcă a recupera totalitatea. Nu un roman vrea să scrie Bălăiță, ci Romanul. Ambiția lui nu e de a călca pe urmele lui Joyce, ambiția lui de a recupera adevărurile

Scanned with OKEN Scanner

pierdute ale speciei romanești ca un prozator modern, suficient de orgolios pentru a-și căuta drumul său, cel unic. Întoarcerea sa *la originile speciei romanești* nu poate ignora experiența joyceiană, fundamentală, dar nu-l poate ignora nici pe Sadoveanu, homericul. „După Gravina (îl citățm pe Gravina prin intermediul lui Salvatore Bataglia, *Mitografia personajului*, p. 21) Homer a ajuns repertoriul cel mai complet al vieții omenești : un inventar al vieții și al destinului, care se desfășoară în experiențe și caractere de anvergură universală". *Lumea în două zile* este o enciclopedie, un tratat, un dicționar. Așa va fi, în felul ei, și *Ucenicul neascultător*. Un dicționar în expansiune, o enciclopedie deschisă tuturor „enciclopediștilor" capabili a se afilia la nebunească recenzare a tot ceea ce mișcă în jur. Un personaj, Pașaliu, citește ca un *uomo finito* : absolut tot. Mai ales raritățile.

Dar numele ?

„Și în spatele și a peripețiilor lui Ulise și a tovarășilor săi, scrie în continuare Bataglia-Gravina, precum și în întîlnirile și în încercările lor și în curba destinului lor individual se reflecta infinita tramă a ființei.

Infinita tramă a ființei : oare nu este aceasta rezumată — *numită* — de fiecare dintre personajele lui Bălăiță ? Uneori mai subtil, alteori direct, numele oglindesc. Tocmai „infinita tramă a ființei".

Scrie Gravina în continuare : „În *Iliada* (Homer, n.n.) a surprins trebile publice și viața politică ; în *Odiseea* treburile casnice și viața personală : în prima a expus viața activă, în cealaltă viața contemplativă, în *Iliada* a zugrăvit războaiele și meșteșugul conducerii, în *Odiseea*, însușirile părinților, ale mamelor, ale fiilor și servilor, și preocupările legate de familie". Primul roman al lui George Bălăiță nu se numește — așa cum s-ar fi numit orice op parodic modern — *Lumea într-o zi*. El nu explorează doar diurnul, ca *Ulysses*, ci diurnul și nocturnul, el este Iliada și Odiseea (mai corect ; *Odiseea* și *Iliada*) cetățeanului Antipa din Albala.

Lumea în două zile este un roman care își amintește de originea speciei sale. Epopeea a fost începutul, romanul este specia timpurilor noastre. Pretutindeni există amintirea ei, a luptelor teribile, a încleștărilor gigan-

Scanned with OKEN Scanner

tice, a faptelor cu drept de a fi nemurite. Amintirea plăcută a lor, reflexele sublimei poezii. Doar atît, căci aproape pe fiecare pagină eroii somnolează. La marginea treziei, ei manifestă o sensibilitate teribilă, uneori dureroasă. Simțurile lor sînt mereu în alertă, înviorate de cel mai firav semn al ospețelor ce va să vină. Eroismul lor ar fi mai degrabă gastronomic, mai ales unul ce ține de capacitatea de a sesiza calitatea delicateselor. De a aprecia, la justa valoare, preparatele culinare. Care vin, vin, vin precum cavaleria otomană în luptele în care a fost făcută de rușine. Demult, foarte de demult.

Eroii au murit în epopee, au înviat în literatură. Desigur, ei se pot sfîrși și aici *(trebuie !)* dar sfîrșitul lor nu mai e legat de destin. S-au dus acele vremi, obiectele (oglinda, zodiacul, chiar fotoliul) încifrează amintirea lor. Acum sfîrșitul depinde (ironia romanescă !) de un funcționar numit Antipa. Cine este Antipa ? Cine a luat locul (în epopee !) Zeului și cine Eroului ? În răspunsul la această întrebare trebuie căutată morala *Lumii în două zile,* la primul nivel al înțelesurilor ei. Cel în care trebuie să luăm seama la numele personajelor.

Înainte de a exista ca personaje ale *lumii în două (sau n) zile,* personajele lui George Bălăiță există ca purtători ai unor *semnificații* modelate de o întreagă istorie culturală. *Numirea* are rolul de a stabili legături, de a crea relații : de a iniția. Numele, în cartea lui George Bălăiță, sînt arhetipuri. Personaj central în *Lumea în două zile* ar fi deci Antipa : *anti* (etimologic) înseamnă în sanscrită *față de, în prezența lui ;* romanul se va desfășura în prezența eroului, mereu *față de* el prin cei chemați să-i recompună (vezi *martorii)* istoria. *Lumea în două zile* e *lumea* față de personajul central al romanului sau : lumea dezvăluindu-și sensurile în fața lui.

La îndemînă este observația că Antipa *(Anti-*pa) este, prin ieșirea în afara obișnuințelor, a normelor comune de viață, prin lentoare, prin „modificarea calendarelor", prin inaderență, un *negativ,* o anti-particulă ; în roman, el este, prin vocația farsei, a glumei, a parodiei, o *negație* a lumii. Dar și o afirmație a ei : el este eroul care

Scanned with OKEN Scanner

repune în drepturi calendarele, sărbătorind Nașterea în ziua cea mai lungă a anului. Într-o epocă a cotidianului acaparant, Antipa regăsește ritmurile * vechi ale vieții. Ritmurile ei cosmice. Numele devine destin, și Antipa, jurnalist în prima parte, erou al negației în cea de a doua, devine funcționar al certificatelor de înmormîntare. În consecință, prin înaintarea în ficțiune, straniu prezicător al deceselor. (Nu altceva decît prezență cu *semnul minus* e Marcel Valter Descu : compoziția numelui și opțiunile personajului pentru un prenume definesc un fel de a refuza relația cu lumea. Numele, format dintr-o literă oarecare și cu *-escu* întîmplător subliniază arbitrariul unei situații.)

Pe celălalt talger al balanței, *Felicia*, soția lui Antipa, ilumineză liniștea casnică, refugiul, șansa fericirii domestice. Cuplul devine, prin ea, echilibrat ; grație ei, universul sensibil bogat în arome, miresme, lumini. Felicia, principiul feminin, dă sens sărbătoririi solstițiului de iarnă și tot ea va da sens (prin procreare) existenței lui Antipa. Ea operează liniștitoarele reducții în *lumea* soțului ei ; și dacă, în existența personajelor feminine trebuie descoperite (și cu ajutorul *numelor)* ironii blînde, ori un anume umor (un amor al lui Antipa din tinerețe se chema Marta — stăpîna — Wiegler — legănătoarea —, nu trebuie uitat că și comedia își are loc în roman. Ultima dragoste se cheamă Silvia *Racliș :* drumul lui Antipa către moarte are, ca ultim popas, camera frumoasei farmaciste. Simbolică e și profesiunea ultimei iubite. Solstițiul de iarnă, cu cea mai lungă *noapte*, sărbătoare a nașterii (grație calendarului lui Antipa) corespunde,, prin *nume*, destinului : Antipa își străbate existența conform *numelui* său. Nume înseamnă destin. Romanul începe,

---

* În studiul *Ritmurile muncii la Creangă*, apărut în volumul *Din clasicii noștri*, p. 125—135, Edgar Papu arată că „există o vocație a ritmului la Creangă". Și, mai încolo : „Elementul imaginativ, cel reflectat și cel emoțional... și-ar pierde în mare măsură însemnătatea artistică dacă n-ar fi propulsate de ritmurile sensorice și cele motrice, care contribuie atît de intens la armonia unică a perioadei sale.". Se cere aici analizată o continuitate : negreșit *ritmul* e un element definitoriu al *Lumii în două zile*.

Scanned with OKEN Scanner

de altfel (după o pagină de preliminarii meteorologice — după o înregistrare a pulsului cosmic, căci microcosmul va fi mereu, în *Lumea în două zile*, în relații cordiale cu macrocosmul) cu trezirea lui *Antipa* sau : cu *nașterea* sa. Despărțirea de lumea vegetativă, ieșirea din somnolență, reface *geneza*. Deșteptarea bărbatului nu-i decît intrare în ritmurile cosmice :

„Somnul. Te desprinzi greu ai fost ești departe adînc înfundat difuz nu are miros nu are culoare metamorfoză destrămare disproporții pătrunderi respingeri ce este tare este și moale și vîscos transparent opac marginile în fumegare mijlocul pretutindeni morții sînt vii timpul o licărire dintele iese ușor părul curge unghiile se desprind fără durere muchiile pîlpîie adînc încet unduitor lunecă trece cîinele este dușman calul mire casa năruită o prevestire apa grijă zborul plăcere fuga neputință timpul este golul cădere fără aer gîndul ascuns falduri forme luminoase creștere violentă expansiune rostogolire dorința stăpînind... Încă ești acolo. Ceva se întoarce la tine. Din adînc, dinăuntru te ridici. Lumina luminează dar mai ești acolo. Veghea se întrupează dar ești încă acolo. Liniștea e în tine, frica în tine. Un picior se mișcă, o mînă se mișcă. Sîngele crește. Aerul intră în tine. Încă ești acolo dar ești și aici. Sunete, zgomote din afară acum. Mirosul. Acolo impulsuri se pierd, se ascund, capul se răsucește încet, gura se deschide, mușchii se întind, casele ascultă."

Bachelard scria că literatura este o funcție a trezirii. Trezirea lui Antipa este un act cosmic, asemănător nașterii universului : la-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă : trezirea ordonează, dă sens. Curgerea haotică a frazei sugerează efortul naturii de a da sens faptelor. Am spune că romancierul oficiază nașterea personajului. Sau, mai clar : nu personajul se trezește, nu personajul intră în lume, ci naratorul împlinește ritualurile cele necesare plasării personajului pe orbitele faptelor românești.

Oficierea nașterii, ritualurile *numirii* sale : *din adînc, dinăuntru* te ridici, scrie prozatorul, prevenindu-ne : nu numai despre Antipa cel de acum poate fi vorba, ci și despre cel de altădată.

Scanned with OKEN Scanner

Așadar, personajul : personajul lui Bălăiță e mereu multiplu, „organele“ sale au individualitate, prestigiu, simțurile au autonomie. Organele pot ființa ele însele, stăpînite de alt „centru“ ; dominate de capacitatea lor extraordinară de a sesiza realul.

George Bălăiță a învățat bine una dintre lecțiile noului roman și o aplică inteligent în *Lumea în două zile* : personajul trăiește prin senzațiile sale, prin *urmele* pe care le lasă trecerea sa. Stilul îl ajută să iasă mereu din impasul în care l-ar putea arunca procesul verbal inert, de „nou romancier“ supus canoanelor. Scrisul său are sclipire, suprafețele „prezenței“ sînt pline de o ciudată poezie. Să citim cu atenție fragmentul de mai sus și să-l alăturăm altora. Bălăiță folosește cu dezinvoltură timpul prezent. Totul se întîmplă în fața noastră, în fața ochilor cititorului care asistă uimit la înfăptuirea întîmplării neasemuite. Ca un magician, autorul își desfășoară, în fața noastră, arta sa. El este magicianul care provoacă acest șir de miracole. El învie, prin arta sa, eroul. Desigur, un șir de alegorii.

„Magia imitativă a alegoriei, scria Angus Flechter („Alegoria : teoria di un modo simbolico“, Lerici editore, 1971, p. 174—175) este fondată pe corespondența dintre microcosm și macrocosm, fiindcă este necesar să se stabilească sisteme de imagini și de agenți care să fie în relație simetrică unul cu celălalt.“ Și, mai departe : „Îndepărtîndu-se încă mai mult de imaginea corpului omenesc alegoristul poate constitui o tramă dublă în care animalele îndeplinesc, la un anume nivel, ceea ce ființele omenești îndeplinesc la altul“. Și, mai departe : „o mare parte a interesului literar pentru metamorfoze derivă din ideea de eliberare sau de constrîngere pe care ea îl comportă : transformă oamenii în echivalențele lor animale în marele lanț al Ființării...“. Generația '60 a folosit, pe larg, în operele mai marilor săi, alegoria. Stilul alegorizant e la mare trecere la Dumitru Radu Popescu, ca și la Fănuș Neagu sau Vasile Rebreanu. Generația se desprinde greu de „magna mater“, de emblematica lumii rurale ; are nevoie de ficțiuni intermediare : și are nevoie de elementele de legătură din Marele Lanț al Ființării. Convenienta, emulația, analogia și simpatia

Scanned with OKEN Scanner

sînt folosite pe larg de George Bălăiță, ca și de Bănulescu sau Fănuș Neagu pentru definirea personajelor.

În primul roman, alegoriile leagă microcosmul de macrocosm dar și de operele maeștrilor genului. Autorul nu află, *el știe;* capacitatea sa de a crea se slujește de o preștiință. El a aflat dinainte totul, Cosmosul lui este sublim, toate trebuie să se miște pe orbitele bine știute. Pe orbitele stabilite. Cu atît mai mult personajele. Odată numite, ele își știu rolul în definirea Cărții. Romanul se naște odată cu *nașterea* personajului : cel care veghează întemeierea, cosmogonia. Romanul, declară polemic naratorul, nu poate exista în afara celui care să organizeze, în jurul lui, sensurile narațiunii. Anti-personajul literaturii moderne nu este altceva decît înnoitul mesager al scriitorului în cetatea literelor. De fapt, primul personaj care apare în *Lumea în două zile* se numește August *Pălărierul*. După rîndurile introductive, cele consacrate neobișnuitelor schimbări meteorologice, bătrînul August meditează asupra preaschimbătoarelor vremi. August, etimologic, e cel care trezește la viață. Cuvîntul *(august)* e înrudit cu augur și augurium ; August este, și prin numele său, cel ce protejează blînda și ironica cosmogonie din *Lumea în două zile*. Și aspectul celălalt, modelat în timp, al numelui său, indicînd arena circului, deschide drum înțelegerii cărții.

Corespondent al lui *August pălărierul* (înțeleptul primei părți) ar fi, în partea a doua a romanului *Anghel*, crescătorul de cactuși, inițiatul, căutătorul oglinzii străvechi, „nebunul", ucigașul lui Antipa. Anghel (după *Mica enciclopedie onomastică)* apare în literatura greacă precreștină (angelos : trimis, sol, protector al morților). Anghel este un *sol*, ducîndu-și pînă la capăt misiunea, protejîndu-l (prin crimă) pe Antipa. Și „descifrarea" numelor poate fi continuată : Viziru, Moiselini, Agop, Druică, Melpomena nu sînt doar numele eroilor cărții, toate numesc geneze, traiectorii, alcătuind teritorii „romanești" independente. Oglinzi paralele.

Semnificative sînt și numele *locurilor* în care se desfășoară romanul. Desfășurarea primei părți, aceea aparținînd solstițiului de iarnă (nașterii), are loc de *Albala*, a celei de a doua, a solstițiului de vară (secțiune a dezor-

Scanned with OKEN Scanner

dinii „simțurilor", a farselor funeste și a morții), la Dealu-Ocna.

Antipa face naveta între cele două orașe, el fiind funcționar în Dealu-Ocna, reședință administrativă mărunță. Mai clare încă sînt numele — locul lor în textul romanului — în *Ucenicul neascultător*. În centrul cărții se află familia *Adam*-ilor ; bătrînul Adam e începător în satul de lîngă Muntele-Ou, fiul său, Visarion Adam e activist politic : și el elev întemeietor de lume. Așa după cum bine se vede, în acest roman scriitorul apasă ostentativ asupra Numelui. Omenirea de care ne vorbește iese dintr-o vîrstă arhaică pentru a trăi în lumea modernă, mai mult sau mai puțin așezată. Originile sînt afișate nu numai pentru a defini ordinea ginților, ci și pentru a arăta cum între literatura și mentalitatea lui Bălăiță se întind punți trainice. Din neamul Adamilor — al întemeietorilor — este și *scribul*, autorul textului, ucenicul Naum Capdeaur. Denotațiile nu sînt gratuite ; demnă de observat e deriva lor, alunecarea de la Muntele Ou al Genezei la contemporaneitate. Un bețivan se numește Chirică Samca și interpretează, conform „Poveștii lui Stan Pățitul", rolul Diavolului, și el prezență a ultimelor romane, în numele *farsei*. Cuvîntul (numele) înseamnă, în numele literaturii, destin : iar ilustrarea lui devine poveste, narațiune, roman. Situațiile din *Conversînd despre Ionescu* comentau, ironic, starea auctorială ; *Conversînd despre Ionescu* se ocupă de funcționarii numelor : Ionescu („nici nu se poate un nume mai banal") așează conversația între cele mai banale fapte cu putință ; în contratimp, gîndurile convorbitorilor aleargă frenetic creînd impresia că replicile descriu un univers absurd. Descinsă din Caragiale, cu trimiteri — explicite — la Eugen Ionescu, proza intersectează dialoguri ce își revendică autonomia :

„— Mergem. Ionescu schimbă foaia, eu mă uit în jur, lucrau cu toții, ei nu văzuseră, pe urmă Ionescu pune indigo și bate, iarăși, nume. Oameni. La început cu *a* : Alexandrescu, Apostol, Apolodor, Ardeleanu, Anton, mă rog, și cu *bî* : Bantaș, Baraboi, Barabaci, Bănică, Baciu, Bucur și tot așa. Termină foaia, iar o schimbă, și

dă-i înainte. Oameni, nu se oprea, de unde i-o fi știut pe toți ? A venit doctorul, a venit Salvarea.

— N-ai vrea să ceri o jumătate de lămîie, dacă vrei, te rog, o jumătate.

— Nu mai mînca saleuri, bune, bune, dar cam grase. Uite, stau acuma și mă gîndesc : ăsta, Ionescu, a chiulit o viață întreagă. Ce știa el ce-i alergătura ! El cu mașina de scris și cu plombagina. Știu *precis* că nici războiul nu l-a făcut, n-a tras un foc de pușcă, ăsta noroc ! Tot timpul l-au ținut la birou și bătea la mașină morții. Cică avea ceva la rinichi. Avea pe dracu !". Ca și Ionescu, Antipa este funcționar care „bate la mașină morții". În 1966, romancierul descoperise personajele-autor ale romanelor de mai tîrziu.

*

* *

Dacă numele izolează un șir de istorii ale Cuvîntului, *obiectele*, prin locul și prin istoria lor jalonează destinul (povestea) personajului. Purificîndu-se de „accidental", ele devin *semne*. Eroii trec printr-un univers de „semne" ce le subliniază calitatea conduitei. *Semnele* reprezintă altă etapă a inițierii.

Spune un personaj din *Lumea în două zile*, descriind locuința eroului central al cărții : „acolo-i o măsuță, un scrin așa îngust și nu prea înalt, și pe el o drăcovenie de fier sau de aramă (...) un lucru urît și lucios (n.n. : oglinda familiei Antipa) și pe perete un fel de calendar, un desen, un fel de balanță, roșu și negru și pe taler o muiere slabă și pe celălalt una grasă dar amîndouă sînt la fel de grele. Balanța e dreaptă ca Judecata de Apoi și amîndouă rînjesc și deasupra fiecăreia flutură o eșarfă pe care scrie : solstițiul de iarnă și solstițiul de vară și jur împrejur sînt semnele zodiacului și între ele versete scrise mărunt...".

Este una din imaginile-cheie ale cărții. Prima lectură a ei trimite către folclor. Străvechile *calendare* pot păstra această imagine, ca și vechile cărți de înțelepciune. Ea configurează, prin simboluri elementare, ciclurile vieții și ale morții, condiția temporală (limitată) a ființei, locul *semnelor* în acest spațiu, arhaic. Ele rezumă, din

Scanned with OKEN Scanner

unghiul de vedere al obiectelor (magice, nu-i așa ?) *Lumea în două zile*. Ele mai sînt și complicate alegorii ale *Lumii*... pe care ar vrea s-o cuprindă, în Carte, prozatorul.

Obiectele care ne interesează sînt : *oglinda, calendarul* (cu balanța în echilibru). Simplificînd destul, să notăm că balanța (în partea a doua a *Lumii în două zile* obiect al profesiunii farmacistei Racliș) ar reprezenta, dintr-un punct de vedere, răspunsurile lui August pălărierul : întrebările lui Viziru găsesc, paradoxal, răspunsuri contrarii la fel de adevărate.

Oglinda ar fi unul dintre obiectele esențiale ale cărții, și autorul îi notează mereu (în momente-cheie) prezența în casa lui Antipa. Ea e un cadou al mătușii Melpomena (altă ironie onomastică : Melpomena este muza tragediei) și obsesie a lui Anghel.

Fabuloasa biografie a lui Anghel *(Lumea în două zile* e aici călinescian, Hagienuș din *Scrinul negru* inventîndu-și, în același sens, fantasticul memoriu), cel plecat din timp în căutarea *oglinzii străvechi*, e alcătuită dintr-o sumă de inițieri, ce, toate laolaltă, conduc spre concluzia firească : *Antipa* trebuie să piară. Textele lui George Bălăiță fac trimiteri exacte, așa că (printre altele) cercetătorului nu-i rămîne decît să citească ori să recitească *Oglinda străveche* de Vang Du, spre a completa, cu observațiile necesare, confesiunea lui Anghel. Scrisă la începutul dinastiei Tang (dinastia Tang : 618—907 e.n.), nuvela lui Vang Du convertește elemente curente ale basmului oriental într-o „istorie“ cu tîlcuri greu de lămurit în cîteva fraze. Posesorul „oglinzii străvechi“ este un atotputernic, virtuțile obiectului fiind nenumărate. Conform confesiunii lui Anghel, Antipa ar fi, ca posesor (ultim) al oglinzii, un atotputernic. Povestitorul Vang Du devine un inițiat, Antipa (în virtutea numelui său) parodiază căile inițierii *(Lumea în două zile* ar fi, din acest unghi de vedere, o imensă parodie). Structura romanului lui George Bălăiță s-ar lămuri și prin „oglindirea“ lui în nuvela amintită. Scrie Vang Du : „Urmîndu-mi călătoria spre Huidzî am întîlnit în drum un om cu totul neobișnuit, pe nume Djang Șă-Hun, care

Scanned with OKEN Scanner

îmi tălmăci vechea scriere *Socotirea zilelor omului potrivit cu mișcarea stelelor în nouă părți*, precum și alte feluri de socotire a vremii și tainele magiei. Pe drumul de întoarcere, trecînd prin orașul Udjang, l-am cunoscut pe călugărul taoist Su Dzang-li, care stăpînea meșteșugul descîntării cuțitelor".

Așadar, acțiunile lui Antipa, *reproduc* altele ce, altădată, aveau sens : pierzîndu-li-se sensul, ele au devenit *glume, farse*.

Pătrunși în această lume a vechimilor, ne va fi ușor să observăm că ideea de echilibru (conjugată uneori și cu aceea de oglindire, într-un sens anume), e frecventă în taoism. Scrie Lao-țî în *Tao to king :*

Cel ce deține Marea Imagine
poate să străbată lumea întreagă
poate s-o facă fără primejdii
pretutindeni el găsește pacea, echilibrul și liniștea.

Contrariile se condiționează în numele echilibrului :

Căci ființa și neființa se nasc una pe cealaltă
. . . . . .
Ceea ce e lung și ceea ce e scurt se formează
unul de către celălalt
Înaltul și josul se ating
Vocea și sunetul se armonizează.

Putem sublinia, și aici, simetriile și opozițiile din romanul lui George Bălăiță. Pentru *Lumea în două zile, Tao to-king* e un mit esențial. O arhitectură uitată și redescoperită, în numele unor structuri românești moderne. Ca și Sadoveanu, George Bălăiță se retrage într-un Orient arhaic, spre a găsi spațiul securizant optim. Căci, așa cum dialogurile dintre Argus și Eromanga realizează, într-o superbă fabulă gogoliană, o indicație a raportului macrocosm/microcosm, balanța, oglinda, calendarul amănunțesc („metafore textuale și metatextuale", spune Marcel Pop-Corniș) acest raport. Satul Adamilor, din *Ucenicul neascultător*, nu e decît toposul „pedagogic", didactic, al unei lecții de literatură. De la el poate începe o lecție despre rolul *oglinzii* în scrisul lui Bălăiță.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

Lumea lui Bălăiță este, la prima lectură, cea mai bună dintre lumile cu putință. Totul pare tihnit, destinat fericirii depline. Împlinirile veghează sau sînt vegheate de natura mamă, protectoare și odihnitoare. Bunătățile se revarsă mereu ca dintr-un corn al abundenței, sărbătoarea pare a fi fără sfîrșit. Totul în consens cu Legea. Nici un capitol nu este mai întremător ca *Un om vesel și gras*, din *Ucenicul neascultător*. Viața lui Alexandru Finți — așa se numește „omul vesel" — e mirifică, toate se mișcă pe orbitele unui cer orbitor. Omul este fericit, stelele îi protejează înălțarea. E rotund la propriu, dar rotunjimile nu-l fac nici ridicol și nici hidos : dimpotrivă, îl așează în consens cu natura. La rădăcinile sale se află pămîntul miraculos al satului-matrice din care se trag personajele de seamă ale *Ucenicului neascultător* — regii țărani ai lui. După mamă, Finți se trage din familia Radziwill — în linie dreaptă. Omul știe tot, erudiția este la fel de miraculoasă ca și pofta lui de viață. Alexandru Finți ar încorpora, la nivelul personajului, și pasiunea enciclopedică a literaturii lui Bălăiță. El este un prozator *cult*, un povestitor omniscient. *Știind*, Finți va revărsa asupra auditorilor săi povestiri peste povestiri, fără îndoială adevărate. El este abundența întruchipată, el este povestitorul devenit om de acțiune. Știința sa este veselă, acțiunea ei este fără greș ; marile personaje în fața cărora eroul își rostește istoriile vor accepta, învinși, „cererile" lui. Erudiția, în chip de armă modernă, învinge. Și el va construi muzee.

Finți este personaj de carnaval într-o literatură carnavalescă prin esență, în care există și un diavol de iarmaroc. Extraordinar, din punctul de vedere al armoniei și al *haosului* este, în *Ucenicul neascultător*, capitolul *Iarnă*, în care energia unui important om politic rupe echilibrul Lumii. Mai mult decît energia : voința dictatorială, credința sa în victorie, disprețul pentru Ordinea adîncă a lucrurilor. În acest teritoriu clasic al povestirii, (mai-mulți-surprinși-de-un-viscol-teribil) George Bălăiță scrie o proză de o virtuozitate de zile mari. Dictatorul

Scanned with OKEN Scanner

de provincie și șoferul său mor din lipsa de înțelegere a Naturii. Dar mai e un element care va caracteriza literatura lui Bălăiță. Grupul înzăpeziților va ajunge la un staul, urmînd itinerariul mitic. Viscolul nu este un dezechilibru, este o epifanie. Dabija nu va recunoaște semnul, va refuza adevărurile adînci ale naturii. Fiind sacrificat de ea.

În această lume perfectă, în acest univers atît de bine închegat, în care totul alunecă pe căi atît de bine întocmite, în care *scriitorii* (cazul Antipa) sînt funcționari ai destinului, apare aleatoricul. Aș spune că *aleatoricul* este, pînă la un punct, o temă a generației. Este carnavalul ei, momentul ei sărbătoresc, limita pe care sărbătoarea poate fi regăsită. Dacă, după legea lui Parkinson, birourile nu nasc altceva decît birouri, dacă indicațiile nu nasc altceva decît indicații (iar lozincile — adăugăm noi — doar alte lozinci) aleatoricul este momentul imprevizibil în care opera poate să existe. În care scriitorul se eliberează de servituțile Legii. *Pînă unde se poate glumi* este întrebarea care individualizează nu un personaj, ci un mod de a accepta literatura ca literatură : într-un univers în care diavolii nu pot fi, așa cum am spus, decît de iarmaroc. Chirică, diavolul din *Ucenicul neascultător*, a rămas doar un emițător de povești. Demonismul lui e nul, magia lui s-a risipit. Puterile lui au rămas de domeniul amintirii. Amintire care nu ne poate aduce în față decît literatura. El însuși vine din literatură : îl cunoaștem bine din poveștile lui Creangă.

Între scriitorii actuali, singurul care a știut să preia încărcătura de semnificații a marelui povestitor moldovean, care a știut să înțeleagă sensul Sărbătorilor humuleșteanului este George Bălăiță. Carnavalul său este un moment de strălucitoare afirmație a carnavalescului, așa cum îl realiza, în poveștile sale, Ion Creangă. George Bălăiță este, în proza actuală, principalul exponent al spiritului moldovean. E o calitate pe care a avut înțelepciunea să și-o asume.

În *Ucenicul neascultător*, latura ezoterică a narațiunii e estompată, ceremonialul așezat în plan secund. Lumea parcă nu mai e atît de senzuală, sentimentul că trăim la porțile Orientului învinge mai rar. Cartea este mai „mol-

Scanned with OKEN Scanner

dovenească", în sensul că aparține mai clar, cel puțin topografic, Provinciei în care orice se poate întîmpla.

Ceea ce nu înseamnă că autorul va abandona ideea de epos totalizant, așa cum era ea prezentă în primul său roman. Lumea nu este fisurată, ea reprezintă un singur Tot, iar scriitorul este cel ce trebuie să cuprindă, în cartea sa, faptele ei. El nu este unul dintre cronicarii ei, el este însuși Cronicarul, așa cum în fiecare dintre eroii *Lumii în două zile* nu vorbea un personaj, ci însuși Personajul. Precum Kesarion Breb, Naum Capdeaur va trece prin întîmplările povestirilor pentru a înțelege ceea ce se cuvine înțeles. Kesarion se îndrepta către secretele Egipetului și era îndemnat să privească lumea Bizanțului, Naum se va îndrepta către secretele marilor povestitori și către faptele teribile ale prezentului. El nu va fi preot, el va fi scriitor. Așa cum Chirică a devenit un demon de iarmaroc, Cartea este destinată a fi un șir de romane, iar Autorul nimic mai mult decît un romancier. Opera de inițiere a lui Naum este fascinantă, așa cum va fi fost, în felul ei, și a lui Antipa.

Pe de o parte, Antipa și Naum Capdeaur, inițiații, preoții religiei numită literatură, pe de altă parte profanii, *martorii*. Deceniul al optulea al literaturii este un deceniu al literaturii-anchetă, al romanului document; ca un autor care nu vrea să calce legea generației sale, George Bălăiță păstrează intactă ideea de proces. El se va alinia, cu șirul său de martori, șirului lung de martori pe care îi aduce în fața cititorului romancierul deceniului al optulea. Depozițiile lor devin roman, confesiunile lor „citesc" și interpretează biografia eroului central. Complexitatea martorilor e relevantă pentru acțiunea scriitorilor: pe de o parte, ei reprezintă personaje ale unui timp și ale unui loc bine definit, pe de alta, ei sînt *comentarii* ale unor texte mai vechi, analize (chiar în spirit burlesc) ale unor situații literare consacrate. Literatura însoțește viața devenind, în cele din urmă, mărturie — realitate — a acesteia.

Unul dintre martorii principali, dacă nu cel mai important, al existenței lui Antipa este Pașaliu. Spune Antipa despre Pașaliu: „Suferința lui e vie și adevărată,

Scanned with OKEN Scanner

dar este el mai puțin caraghios decît este ?“ Ridicolul suferinței *adevărate* a lui Pașaliu reprezintă polul opus al contemplației inerte a personajului principal. Năzuințele lui Pașaliu sînt firești și nobile, proiectele sale (fiecare luat în parte), demne de stimă. Pașaliu vrea să învețe limbi străine, să citească opuri rarisime : o sete de emancipare, de mai bine, de mai frumos ar putea fi descoperită în fiecare dintre acțiunile lui. Pașaliu e, fără discuție, un om de acțiune, și eterna sa instabilitate trădează o vocație. Incapacitatea *finalizării* e însă grandioasă, și Pașaliu nu poate duce (precum și Antipa, ideal vorbind) la capăt nimic. Decît, eventual, crima : căci așa cum, prin Anghel, Antipa se sfîrșește pe sine, Pașaliu o vinde hingherilor pe Eromanga.

În prima etapă a devenirii sale literare, Pașaliu este *bibliotecar*, și sub această ipostază îl descoperă pe Antipa ; îi este un fel de mentor („Eu i-am pus în mînă *Diavolul șchiop* și *Nopți albe*“), poate chiar un inițiator.

Obsesia *lecturii* ar fi una dintre determinantele personajului. Pașaliu e în continuă căutare de opuri rarisime, trăind în numele lor, rătăcit și rătăcind printre ele. Cărți din toate epocile, cuprinzînd probleme dintre cele mai diverse, vînate în toate situațiile : biblioteca infinită îl naște pe Pașaliu, după cum ideea de *bibliotecă* îl anulează. Pașaliu vrea să plece din provincie, vrea mereu, vrea cu o insistență voluptoasă ; Pașaliu vrea să se căsătorească, și logodnicele sînt, firește, mereu dintr-ale artei, arhitecte, actrițe etc. ; Pașaliu *dorește* deci emanciparea, și însăși enunțarea dorințelor sale îl creează.

Un subiect de meditație ar fi multipla (și multiplicata) neputință a lui Pașaliu ; una din *oglinzile* personajului principal ar fi deci acest ratat absolut. Precum cutare personaj al lui Beckett, Pașaliu nu e altceva decît o sursă de replici. Așa cum Antipa se definește printr-o seamă de negații, dintre care cea mai importantă ar fi aceea a întemeierii lumii. *Anti*-provincialul Pașaliu reprezintă de fapt ideea de *provincial*, nu prin existența sa geografică, ci prin incapacitatea de a depăși concretul, de a realiza abstracția, *ideea* de frumos, de bine etc. Pentru Pașaliu deci, oglindă deformată, Antipa ar fi „un șmecher și jumătate“, înscris într-o existență irațională.

Scanned with OKEN Scanner

Din unghiul de vedere al lui Antipa, irațional („Îl cunoști pe Poprișcin ?“) ar fi tocmai Pașaliu, incapabilul de fixare, de abstragere, de sinteză. Om al bibliotecii, om al cărților, Pașaliu e la rîndul lui *scriitor*, în numele aceleiași vocații a *ubicuității*. Pașaliu scrie (la ziarul județean) articole pe teme culturale, pe teme muzicale etc. Scrie despre orice, cu egală patimă. Obsesia centrală a eroului este a cuvîntului scris („citatele pe care le are în cap, în buzunar, în pumnii strînși... etc.“), admirat în mod egal. Absența spiritului critic, incapacitatea selectării, inerția definesc personajul, a cărui lipsă de aderență la real poate prilejui comentatorului disociații diverse (posibile paralele : *Don Quijote, Însemnările unui nebun).*

Dar prin această deformantă oglindă numită Pașaliu, se întemeiază o seamă de pagini, de primă importanță, ale romanului. Am spune : o seamă de momente-cheie ale narațiunii aparțin lui Pașaliu-martorul. Dialogurile dintre Argus și Eromanga sînt relatate de către acesta. Antipa, în viziunea lui Pașaliu, e mincinos, șmecher (deci degradînd viața ideilor), fanfaron, vanitos („Chiar nici *eu*, spune relatînd o conversație Pașaliu, nu ar fi trebuit să știu unele lucruri pe care le știa numai el !“). Confesiunile violent subiective ale alcoolizatului Pașaliu, înregistrate consecvent de judecătorul Viziru, garantează, în fond, drumul salvării sale : *Pașaliu* om al cărților, meschină negație a ideii, se salvează prin necesitatea mărturiei sale. Prin Antipa. Prin *Carte*. Sistematicele sale negații guvernate de nostalgia (clamată) a emancipării dau substanță romanului. Sau altfel : această „oglindă infidelă“ creează *„provincia“*, *„provincialul“* ca loc al acțiunii *Lumii în două zile*. Prin Pașaliu, autorul își trimite cititorul la structuri românești tradiționale (ratat, ratare ș.a.m.d.).

Dacă *Pașaliu* e omul cărților (am văzut în ce fel) Alexandru Ionescu este omul realității. Al zilelor noastre prin excelență, am spune. Chiar dacă existența lui e suplimentar explicativă, personajul merită, totuși, a fi semnalat în acest context. Alexandru Ionescu va prelua de la August pălărierul *mărturiile* adunate de judecătorul Viziru (mort în accident, după „împlinirea“ anchetei sale ; personajul și-a terminat misiunea, personajul a

Scanned with OKEN Scanner

fost, deci, ucis). Alexandru Ionescu (confesiunea îi aparține : *scrisul* e, după cum se va vedea, molipsitor) e, mai întîi, zidar, pe urmă operator chimist. Cîteva fapte eroice sînt înscrise în biografia lui muncitorească. Elev la liceul seral, apoi student, Alexandru Ionescu nu este ocolit de evenimentul tragic *(Maria,* soția sa, naște un copil mort), dar îl depășește prin încredere în *lumea reală*. E sportiv, citește mult, devine *judecător*. Dar Alexandru Ionescu nu apare în textul lui Viziru. Și notează ultimul judecător al *faptelor,* al mărturiilor, deci al cărții :

„Da, cine știe, poate eu sînt omul acela pe care îl ocolesc romancierii. Sînt greu de *făcut.* Par convențional, cum erau și articolele scrise despre mine în ziare, cînd lucram la Combinat. Dar eu exist, sînt *adevărat.* Îmi descopăr slăbiciuni. Nu m-am gîndit la ele. Textul lui Viziru ? Sînt vanitos : vreau să se știe că trăiesc. Iată că nu-mi displace retorica și nu mă tem de ridicol. Sînt viu și nu mă ascund. Liber în emoții, în presupuneri, în îndoială, în speranțe. (...). Cînd mă voi întoarce la Dealu-Ocna, după ce voi fi depășit viața voi fi cu adevărat senin, voi scrie povestea unui om cu desăvîrșire bun, adevărata măsură a lumii, un principiu și o ființă vie care înțelege și acționează. Nu un uriaș cu mintea unui copil de trei ani, nu un idiot în redingota și sufletul lui Iisus, nu un nebun în armură care-și pune pe cap ligheanul bărbierului. Va fi o poveste cu totul nouă de care mă tem dar pe care am început s-o gîndesc...“.

Dacă Antipa este principiul pasiv, Alexandru (traducînd : *cel care-i apără pe oameni)* ar fi principiul activ, constructiv. (Aceeași întrebare ori aceleași întrebări pot fi descoperite în *Imposibila întoarcere* de Marin Preda : ce înseamnă erou „bun“, de ce acesta e greu „de făcut“ ș.a.m.d.).

August pălărierul („cronica vie a orașului“) e primul subiect al anchetei lui Viziru. August pălărierul e chemat să răspundă la întrebarea „pînă unde se poate glumi“. Bătrînul făcător de pălării perfecte, înțeleptul tîrgului, cu meseria pierdută în prefacerile civilizației e un senin. Nu există răspunsuri (definitive) în fața problemelor fundamentale. Există doar tihnita lume a pălăriilor perfecte,

Scanned with OKEN Scanner

știința (inutilă) a croielilor pălăriilor. Dincolo de ea poate exista *acceptarea lumii* (parabola cu ascetul care, după ani de meditație în pustiu acceptă în pace, contestarea adevărului *său* e elocventă) : ca atare, nu există *limita* căutată de Viziru.

Pînă unde se poate glumi, vrea să afle anchetatorul Viziru. Și ancheta lui scoate în evidență tocmai gravitatea „glumelor", implicarea lor în existență. „Anecdotele" martorilor, depozițiile lor devin, așa cum am arătat, *Carte* : act fundamental al identității lor. Descoperim, pe această cale, în *Lumea în două zile*, un tratat despre romanul scris cu uimire : de altfel, întreaga carte e lipsită de aroganță, chiar în momentele de vîrf ale afirmării ironiilor ei. E... suavă.

Ucenicul neascultător este, la rîndu-i, martor : una dintre oglinzile prin fața căreia Lumea trebuie să-și desfășoare spectacolul : comic, tragic, burlesc, ridicol, sever, umil, grandilocvent, eroic. Elogiul *scribului*, în începutul romanului, dă măsura uceniciei : a valorii acesteia :

„Sînt scribul. Priviți ochiul meu de piatră. Este așteptare. Este atenție. Este și prudență. Asprimea stăpînului trebuie îndreptată în altă parte. Priviți mîinile mele sprijinite pe ruloul de papirus, încordarea întregii mele ființe supuse. Dar cel care vede și se pregătește să-mi dicteze se înșeală : eu nu am nimic de dat, numai de primit. Și asemenea pelicanului din delta Nilului sacru, eu înghit orice și oricît. Am studiat gramatica, arta ceramicii, știința măsurării terenurilor, știu să citesc cu destulă siguranță poziția aștrilor și să rezolv probleme complicate de trigonometrie. În ciuda Cărții de Înțelepciune și a moraliștilor cu pleoape grele și pîntece încăpător care adeseori uită că și trupul trebuie, asemenea spiritului, să fie agil, suplu și viguros, nu am neglijat lupta sportivă și vînătoarea. La Faium am vînat rațe cu penaj auriu și un cerc de cobalt în jurul ochiului, la Heliopolis lei și gazele. Unde n-am lucrat ! În port, la biblioteca regală, la impozite și tezaur, la rezervoare și la întreținerea canalelor, pe lîngă templu, pe lîngă marele șambelan, nu m-am rușinat să servesc la grajduri și, cînd a fost nevoie, în locuri mult mai urît mirositoare. Am

Scanned with OKEN Scanner

fost multă vreme în preajma celui de al treilea ca și a primului profet al lui Amon. Mereu în umbră, consilier secret sau slugă de încredere, avid de lucruri și întîmplări ca un burete de mediul său. De altfel, în zilele cînd norocul mă ocolea, sclavii mă arătau cu degetul și strigau în spatele meu : Buretele de Mare ! Ceva însă nu mi-a reușit decît rareori : să-l fac pe stăpîn să simtă că sînt de neînlocuit. Am fost în armată, în magistratură, supraveghetorul terenurilor de vînătoare, șef de lucrări la șantierul naval. Prin meșteșugari, cît timp am lucrat între ei în atelierele lor scunde și întunecate, mi-am făcut un bun renume.

Dar în arta scrisului am rămas neîntrecut. În tot acest timp am purtat cu mine uneltele de scris. Ce ochiul frunții vede mic, ochiul minții mărește de o mie și poate de zece mii de ori. Nu știu care este adevărul. Dar să percepi ochiul albinei ca pe o piatră de moară șlefuită ca un diamant e oare puțin ? Eu sînt cel care a scris că îndeletnicirea mea este *prima dintre toate meseriile*. Și tot eu : *ca scrib sînt mai profund decît cerul, pămîntul și lumea de dincolo.*".

Ucenicia inițiază într-o știință eternă, cu valoare de mărturie peste timp.

Una dintre temele favorite ale lui George Bălăiță este aceea a *uceniciei*, a formării, a acelor Lehrjahre ai învățăcelului ; nu o ucenicie crispată (o inițiere dificilă), ci una știind să aprecieze bucuriile vieții ; Antipa era un ucenic mai mult sau mai puțin ascultător. De altfel, tocmai în acest roman există o pagină pe care autorul înșiruie ucenicii și uceniciile literare celebre, Bildungsromanele unor timpuri, se părea, revolute, ale prozei. Mai e posibil, deci, un Bildungsroman tăiat după toate canoanele artei ? Mai este, fără îndoială : dacă ignorăm atît cît trebuie ucenicul, ucenicia, condiția pasageră a eroului.

E momentul să punem în relație acest moment al ceremonialului cu altul : cu trezirea lui Antipa. Scriam, citîndu-l pe Bachelard : adevărata literatură este o funcție a trezirii. Timpul prezent al naratorului solemnizează pagina, și așa sărbătorească, și așa întîmpinîndu-ne cu flamurile propozițiilor sentențioase. Trezirea lui Antipa

Scanned with OKEN Scanner

vorbea despre intrarea în Lume, „năștea“ personajul; cuvîntul scribului ne vorbește despre intrarea în lumea scrisului. El este Arhetipul, strămoșul celui ce năzuie să scrie Opera. Antipa intra în lume printr-o *trezire*. El există la suprafața acestei lumi, așa cum există și Naum și toți eroii lui Bălăiță. Kesarion va sonda subteranele Egiptului cu științele lor secrete, Naum va avea drept model absolut *Scribul*, cel pentru care nimic nu a fost taină; care a aflat totul la suprafața acestei lumi. Nici Chirică nu mai există în infern; e la suprafață, ca și Scribul, ca și Antipa.

Omul din subterană nu mai există pentru Bălăiță. Demonul nu mai există și nici înaltul (ca scrib sînt mai profund decît...). Scriitorul le-a luat locul, el este mai exact, mai priceput, mai vrednic fiindcă și-a însușit prima dintre toate meseriile. El este meseriașul absolut, omul suprafețelor lumii acesteia. Prezentul literaturii lui Bălăiță — care a fost nuanțat în contactul cu „noul roman“ transformă „actul magic“ într-o operă de înaltă meserie. O victorie absolută a cotidianului. Se pare.

Deocamdată, însă, să observăm că, insistînd asupra cotidianului, naratorul transformă scrisul într-o solemnitate severă. Așezată, polemic, sub semnul lui Apollo.

Polemic, fiindcă tradiția „moldovenească“ presupunea mai ales autorul „neguros“, complicat, nu o dată coborînd în subteranele ideilor. Naum este la suprafață, așteptînd. El este împreună cu Creangă, cîntărețul muncilor zilnice și, deocamdată, nu aude *vocile* care-i solicitau pe Pârvan sau pe Sadoveanu, cel din *Creanga de aur*. Naratorul va avea, așadar, grijă să-l pună pe eroul anunțat în titlu cît mai mult în afara acțiunii centrale : Naum Capdeaur — căci despre ucenicia sa e vorba — va fi lăsat de autor cît mai mult cu putință în afara cursului evenimentelor, în afara narațiunii propriu-zise, va fi pus să repovestească ceea ce au trăit alții, ceea ce inventează, pentru el, în numele lui, alții. Pe numeroase pagini, el e doar Martorul, sau locțiitorul, grefierul celorlalți, ascultătorul acestor sfaturi :

„Pe mine (vorbește activistul Palaloga, n.n.) amănuntele, descrierile, psihologiile, păienjenișul relațiilor de

Scanned with OKEN Scanner

tot felul nu mă atrag. Vreau o carte simplă. În care să simt marea mișcare. Fără cazuri particulare. O carte adevărată cum sînt poveștile. Care să cuprindă vremea noastră, fiindcă eu sînt un fiu al ei. Și nu întîmplările unuia sau altuia, bizare, caraghioase, tragice sau comice". Una dintre întîlniri — dintre apariții — ni-l înfățișează peste ani, atunci cînd este scriitor cu mai multe cărți și alcătuise istoriile romanului în desfășurare. Despre el se vorbește și aici :

„Mi-ai dat manuscrisul tău despre Visarion Adam, unchiul tău. L-am citit. Despre el poți să scrii chiar și mai bine decît ai scris tu. Spui că editorul ți-a refuzat manuscrisele fiindcă Visarion n-ar fi decît un caz „particular" și nu „reiese" asta ! Cum ? mă contrazic ? Poate ! Consolează-te însă cu sinceritatea mea !... Editorul poate să aibă dreptate dar povestea lui Visarion este adevărată. Încearcă să-l convingi. Trimite-l la mine, dacă nu reușești singur ! Eu îl cunosc bine pe Visarion Adam, pot spune editorului tău că „seamănă". Asta ajunge ! Dar pe mine nu mă poți prinde. Eu nu-ți „ies", eu știu, adică vă simt pe voi fiindcă vă iubesc, cu toată trufia și neputința voastră ; nu mă puteți scoate la capăt fiindcă sînt prea „pozitiv". Așa vă trebuie !"

Singurul capitol, pe care ucenicul îl trăiește de la un capăt la altul, grefier și mai ales martor, este *Iarna*, capitol-replică al povestirii, capitol simbolic al uceniciei literare. Spuneam că „Iernile de altădată" reprezintă unul dintre toposurile predilecte ale povestirii românești. Poate cel mai frecventat de povestitorii prin excelență. Ce se întîmplă în capitolul *Iarnă*, din *Ucenicul neascultător ?* În primul rînd, George Bălăiță ia foarte în serios povestirea : legile sale rămîn în picioare, nimic nu e clintit de la locul său ; ba încă prozatorul face tot ce-i stă în putință pentru a ne aduce în memorie modelele celebre ale genului. Semnele magice, întîlnirile miraculoase, mai apar ici-colo în roman, dar niciunde cu un rol atît de precizat (literar) ca în povestirea-povestire. În *Vînătoarea regală* există o anomalie a intemperiilor, la George Bălăiță „anomalia" e absorbită de „povestire". Povestirea e un tampon protector, literatura prelungește viețile amenințate ale demonilor de altădată. În-

Scanned with OKEN Scanner

seși formele clasice ale literaturii, formele simple, amenințate de presiunea noilor formule literare, sînt salvate de narator. Experimentînd între limite foarte rezonabile, Bălăiță iubește suportul literar solid, temeiul sigur pe care își poate ridica eroii. Nimic negat cu prea multă ardoare, totdeauna stabilitatea narațiunii are importanță; personajele „nesigure" sînt cenzurate de naratori intermediari, personajele cele mai *clare* sînt cele bine legate de viață. Viața în roz a lui Finți ar pune în valoare calitatea tipilor eminamente pozitivi, iubiți de natură, dotați cu o mare capacitate de a armoniza universul din jurul lor. Una dintre preocupările centrale ale prozatorului e de a descoperi armonia lumii; Finți reprezintă o ipostază a armoniei. Chirică — diavolul, agent al dezarmoniei, al haosului rămîne în permanență în stare de *outsider*. Această armonie a lumii lui Bălăiță contaminează și este contaminată. Dacă e să fixăm o geografie a locurilor, a întîmplărilor, vom vedea că în centrul lumii naratorului se află Muntele Ou, iar satul matcă al Adamilor se află în preajma lui. Alt indice este Lacul Întins, loc citat ori de cîte ori prozatorul se află în situația de a relata un fapt, o „istorie". O geometrie mobilă accesibilă oricui.

Ucenicul neascultător e un roman eseu. Fiecare capitol trage după sine, ca un vehicul bine înzestrat, o seamă de micromonografii dintre cele mai surprinzătoare. Un portar intră în scenă și atunci autorul face monografia profesiunii de portar. Cînd e numit *Ucenicul*, autorul divaghează cu bucurie și inteligență asupra „uceniciei" în literatură, după cum apariția în pagină a diavolului Chirică îi dă prilejul unei pioase dizertații (monografii) despre literatura diavolilor (a pactului cu Diavolul). Interjecțiile, numeroase, ar marca tocmai arhiabundența.

Ucenicul neascultător este, în același timp (și prin toate acestea) un roman al Istoriei. El este un roman al orgoliului de romancier al lui George Bălăiță. Prozator de prim rang, el își permite acum, la al doilea roman important al său, în cadrul celui de al doilea demers epic

Scanned with OKEN Scanner

esențial, să polemizeze deschis cu imaginea consacrată a satului în proza noastră actuală. Cu imaginea țăranului. Cel ce a citit romanele fundamentale ale ultimului deceniu, dar nu numai pe acestea, poate observa cum trimiterile lui George Bălăiță vizează imagini ce păreau greu de așezat sub semnul întrebării.

„Țăranul n-are așadar nevoie de justificări metafizice, el trebuie (simplu, pe înțelesul lui și al tuturor !) ridicat la o civilizație concretă. Învață repede, are mintea limpede și sufletul curat. Substanța lui metafizică, abilitatea lui conjuncturală, „șiretenia", „disimularea" și alte păcate literare și reale ale lui, îi ajută să iasă din sărăcie ? Sau trebuie să i se propună o nouă viață, un nou tip de civilizație care oricum vine spre el ? Voi, cu povestirile voastre nu-l ajutați. Și ați putea-o face. Unii vă înduioșați de pierderea tradiției (gugumani, tradiția nu se poate pierde, ea există în straturile cele mai adînci, și chiar dacă într-o vreme pare a fi uitată, un amănunt, la timpul potrivit, o scoate la iveală mai vie) și exultați cu un țăran patriarhal, o ființă care trăiește ca iarba sau ca un animal domestic și în asta se văd virtuți ancestrale, valori morale eterne, mișcare în circuit universal și restul. E drept, el ar fi pe cale de dispariție, dar nostalgia lui încă susține viața morală nu numai la țară dar și la oraș ! Alții, vedeți în el o făptură singuratică, vicleană, care se apără toată ziua de influențe străine firii lui și caută să parvină ciocoiește. După părerea unora, el nu poate ajunge decît pînă la vechil, nici un pas mai încolo. Alții descriu un șmecher care face naveta de la țară la oraș și umblă îmbrăcat jumătate nemțește jumătate bătrînește. Cîte ceva din toate astea există, dar așa, ca sarea în bucate ! Nu țăranului îi este greu să renunțe la „condiția lui metafizică" ci belferului care n-a mai fost la țară de cînd avea zece ani cu toate că s-a născut acolo, și el spune cu un fel de mîndrie pe care n-o înțeleg : eu sînt țăran !".

Desigur, *Ucenicul neascultător* e o demonstrație românească înainte de a fi un roman. O demonstrație de stăpînire perfectă a tehnicilor clasice și moderne ale narațiunii, a capacității de a pune întrebări vizavi de existența romanului. *Ucenicul neascultător* poate fi, în acest

Scanned with OKEN Scanner

sens, chiar autorul care, ajuns la maturitate, refuză, cu orgoliu, tutela modelelor. Finalul cărții emblemă a marilor speranțe, are și o adresă directă, vizat fiind (în stil cîrtitor) cel mai popular roman al ultimilor treizeci de ani : „Nu s-au oprit decît o singură dată, cînd au băut apă dintr-un izvor ascuns între două pietre albe. Ei continuă să urce. Nici un cuvînt nu s-a rostit în această zi. Naum, ucenicul neascultător și Palaloga, pedagogul în căutarea elevului ideal urcă muntele. Mai au mult de mers. Lumea este mare, naivă, mișunătoare, înțeleaptă, plină de adjective și viclenie, urletul bucuriei supreme cînd ești, primești și dai, exiști în teribila, fastuoasa, ignorata eternitate a fiecărei zile. Abia începe călătoria celor doi oameni. Să le urăm drum bun, o, doamne, răbdare și noroc pînă la capătul călătoriei lor lungi. Să-i urmăm îndeaproape, să încercăm să pătrundem rostul acestei ucenicii neascultătoare și măsura acestei pedagogii fără canoane. Să avem răbdare...“

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Breban

Succesul fulgerător al lui Nicolae Breban nu poate și nici nu trebuie a fi judecat independent de momentul literar 1965 ; o generație de povestitori și de poeți avea nevoie de un romancier pentru a consacra definitiv strălucitoarea ei apariție în literatura română. Nu de un romancier făcut prin aglomerarea povestirilor, nu de un autor ce, în treptele urcușului său *devine* romancier rămînînd disponibil oricînd povestirii. Generația reclama nu un autor înzestrat cu talent de povestitor, ci cu vocație de romancier. De constructor. Ca orice intrare spectaculoasă în literatură, debutul lui Nicolae Breban poate fi așezat sub semnul contestației ; nu al contestației jovi-ale, al zarvei avangardiste, ci al unei contestații care are sobrietate, armătură teoretică, argumentație amplă, bazate toate pe o adîncă înțelegere a necesităților romanului. Am putea spune : Nicolae Breban devine romancier nu doar în numele unor fapte de viață, ci și în numele unor obsesii culturale, vizibile, mai ales, începînd cu al treilea roman al său. Literatura română, care își redescoperise teoreticienii, arhitecții, *proiectanții*, reclama nu doar *talente*, ci și — ci mai ales — inteligențe. Spirite înscrise în competiția construcției spirituale. Așa după cum vom arăta mai tîrziu, lecturile lui Nicolae Breban încep prin a fi lecturile unei generații : Dostoievski și Thomas Mann. Călinescu și Camil Petrescu, continuînd cu *lecturile interzise* ale deceniului al șaselea : Mircea Eliade și Emil Cioran, Nietzsche și Biblia. Scriitorii noului val, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ioan Alexandru vor citi împreună o seamă de cărți, de poeme,

Scanned with OKEN Scanner

de autori cu ecou în prozele lui Breban, în interpretările sale. Din *Oda în metru antic* romancierul va cita cu mare plăcere, așa cum o vor face și prietenii săi. De pildă. Există texte în numele cărora învie o solidaritate literară, un spirit de grup, niciodată mai puternic decît în această etapă a scrisului românesc. Un patrimoniu cultural descoperit din mișcare capătă o mare forță de atracție : el face parte din *arborele genealogic* pe care și-l reclamă orgolioșii tineri. Ei nu mai vor o ascendență oarecare, ei vor strămoși iluștri — aristocrați ai spiritului.

O primă etapă a prozei de început — și un prim semn de puternică individualitate — este *revolta*. Între revoltații prozei deceniului al șaptelea, *Francisca*, principalul personaj al romanului de debut al autorului — afirmă un refuz programatic. Nu trebuie să facem eforturi pentru a demonstra că scriitorul calcă în picioare, fără prea mari supărări pentru eventuala supărare a cititorilor săi, o seamă de tabu-uri românești. Cu o sinceritate incredibilă, Francisca povestește întîmplări ale familiei sale mic-burgheze. Confesiunea nu suportă nici o opreliște ; femeia povestește „iubitului" ei istorii pe care romanul *de familie* le trece cu vederea. Nu s-a remarcat suficient, în anii debutului lui Nicolae Breban, îndrăzneala cu care scriitorul refuză stilul tradițional al confesiunii. Niciodată, în proza contemporană, oamenii nu fuseseră mai urîți și mai frumoși, niciodată injuriile, ca mărturii ale iubirii, nu avuseseră atîta fervoare. Dragostea și ura, simpatia și dezgustul sînt fețele aceleiași atitudini. Condamnînd, așa cum făceau și alți confrați ai săi, Nicolae Breban atrage atenția, cu mare forță, asupra momentului în care contrariile se întîlnesc. Dacă literatura anilor '60 redescoperea, prin cei tineri (dar nu numai prin ei) realismul magic sau mitic, dacă autorii construiau un nou tip de relație a eroului cu lumea, a naratorului cu personajele sale, relație care să excludă șansele unui schematism prea multă vreme perpetuat, dacă Nicolae Velea, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Ștefan Bănulescu descoperiseră că între lume și personaj există o zonă de indeterminare, că raportul cauză-efect poate suferi, atunci cînd e vorba de opera de artă, nuanțări,

Scanned with OKEN Scanner

aproximări, Nicolae Breban descoperă — și își propune să exploreze zona de indeterminare a relațiilor personaj-personaj. Este teritoriul său nou, sînt Indiile sale, *lumea nouă* în care romancierul se instalează cu aceeași inocență și cu aceeași infatuare cu care cei ce l-au urmat pe Columb au făcut-o. Înaintînd în același spațiu al cunoscutului necunoscut cu fiecare carte : de la un roman la altul, de la *Francisca* la *Drumul la zid,* romancierul nu va ieși dintre eroii săi. Nici unul dintre prozatorii importanți nu propune un număr mai redus de situații decît Nicolae Breban. Personajele, situațiile, *problemele* revin mereu, studiate din alt unghi, văzute de la o altă adîncime. Nici un personaj nu e în întregime nou, inedit, în romanele care urmează *Francisca.* Remarcabilă e însă subtilitatea cu care naratorul, martor de fiecare dată altei idei, descoperă o *temă* nouă. Explorează un alt orizont arhetipal. Trebuie să insistăm, Nicolae Breban nu se va dezice niciodată de *personaj.* O seamă dintre colegii săi, prinși de febrele novatoare, vor încerca (fie și „în treacăt", fie doar pe urmele *noului roman* care, în perioada 1965—1970 iscă și la noi simpatii) să se despartă de el, împingînd „experimentul" pe terenuri alunecătoare. Nicolae Breban nu experimentează. Personajul e piatra unghiulară a edificiului său epic, temelia pe care se zidește totul. În el se concentrează materia explozivă a întrebărilor, uneori a afirmațiilor și a negațiilor „brebaniene".

Există în *Îngerul de gips* un text pe care, cu o oarecare bunăvoință, îl putem considera un autoportret ; o explicație și o indicație de lectură ; o *autodefinire* :

„Eu sînt greoi !... Totul la mine se face sub acest semn : al rezistenței, al greoiului. Ușurința mea iese din greoi, inteligența mea iese din caznă. Originalitatea mea a apărut după zece ani de efort subteran, grețos, neomenesc, cînd alții din generația mea avuseseră timp de trei să strălucească și să se rateze. De aceea mi-a fost întotdeauna silă de orice fel de precocitate ! Eu sînt contrariul unui astfel de tip, care se adaptează la douăzeci de ani, perfect acestei lumi, care îi vine ca o mînușă, și din această adaptare, atît de ușoară, ca un dar, îi conferă

apoi firesc, farmec, inteligență, umor, succese, false succese, fantastice însă, la vîrsta la care trebuie să vină succesele, cînd ești pe jumătate îngropat în adolescență, și în semilegendele ei, cînd lumea se deschide cu un efort doar pe jumătate, și atîtea lucruri care, pentru alții, sînt de neatins, tu le iei, le rupi cu ușurință, cu eleganță !"

Eroii pe jumătate îngropați în adolescență. S-a întîmplat ca tocmai Nicolae Breban să preia — în primele romane cu mare prudență, în următoarele, cu aplomb — moștenirea, buclucașă după unii, a *tinerilor genialoizi*, a studenților „cerșetori", de mare succes în deceniul al patrulea. Dar și ticurile, lecturile, uneori și patosul eseistic și chiar ideile fixe. Eseistica acestora este, în cazurile fericite, absorbită de substanța romanescă. Uneori mai rămîn valuri de zgură învolburată care perturbează vocea personajelor. Altfel, indicațiile bibliografice sînt mereu puse la punct. Citatele din Kierkegaard (cu al său „Jurnal al seducătorului"), din Ignațiu de Loyola, experiențialismul, cunoașterea „prin perplexitate", toate acestea și multe altele trimit la epoca în care Eliade * se pregătea să plece în Indii, iar Petru Comarnescu în America, Sebastian își schița primele cărți, etc. „Trăirismul" reînvie, într-un fel sau altul, în experiențele, în aventurile personajelor ce, începînd cu *Îngerul de gips*, își dau întîlnire în romanele lui Breban. Aș spune că niciunde ca în *Bunavestire* și *Don Juan* nu este refăcută, nu este citată cu mai multă insistență „experiența huliganică".

---

* O notă a lui Mircea Eliade. în *Fragments d'un journal*: „Fiindcă mă apropii. în redactarea Autobiografiei mele, de vara și de toamna lui 1935, cînd scriam *Huliganii*, am avut curiozitatea să recitesc acest roman. Anumite episoade mi s-au părut admirabile. Dar n-am avut răbdarea să citesc paginile consacrate conversațiilor și discuțiilor teoretice. Cruzimea cîtorva scene m-a exasperat. Totuși, poate tocmai sălbăticia și bestialitatea acestor huligani în vîrstă de 20 la 25 de ani îi păstrează romanului actualitatea. Căci aceste personaje crude, cinice,.. au devenit familiare în Europa occidentală în ultimii zece ani. *Bluzoanele negre, beatnicii* se comportă în 1960 ca «huliganii» mei din 1930". Așadar, acești eroi „pe jumătate îngropați în adolescență" sînt, în bună măsură. subiectul *studiului* brebanian. Care preferă. am văzut, autorii maturi.

Scanned with OKEN Scanner

Huliganismul brebanian e, nu o dată, parodic, „anarhiștii“ săi, tot mai numeroși în ultimele sale romane, poartă acest nume ca pe un titlu de noblețe și nu ca un semn al apartenenței la un grup. E la modă să fii „anarhic“ ! Într-un *roman* bine așezat în care totul presupune bun simț, respect al tradiției, al arhitecturii, „anarhistul“ poartă inițiativele narative cele mai de seamă, tulbură liniștitele relații ale eroilor, coboară (ca un scafandru profesionist) în „mările interioare“ încercînd a descoperi formele pure ale începutului. El este *fiul risipitor* al genului romanesc. Prin el, tradiționalul Breban încearcă a se singulariza în lumea *constructorilor*. *Adolescența* este „anarhică“, adolescenții sau cei care i-ar putea reprezenta sînt anarhici. „Anarhismul“ e pentru Nicolae Breban o cale de acces către arhetip, un pact (faustic !) cu natura. O modalitate de a accepta și de a contesta (totuși !) Personajul.

Francisca este (cel puțin jumătate) cartea unei confesiuni. O confesiune în care nu există nici pudoare, nici reținere. Momentul de vîrf al confesiunii este acela în care ființa pură încredințează posibilului ei iubit *secretele* unei complicate adolescențe : elogiind, și cu această ocazie, iubirile adulterine ale mamei sale. Nu lipsește nici evocarea ultimilor ani ai tatălui, în acești ani ai vieții alcoolic, capabil de depravări fără limite. Odată în posesia realității sale adînci, Francisca se desparte de „posibilul“ ei iubit. Confesîndu-se, Francisca se individualizează, devine ea însăși, așa cum vor deveni aproape toate personajele lui Breban. Aș spune că toate personajele sale încearcă a coborî pe verticală, în adînc. Uneori la figurat, ca Minda, fascinat de lumea „pictorilor caloriferiști“. Care este adevărul ultim al ființei, se întreabă naratorul, precizînd : al acestei ființe ?

Evident, *adevărurile* personajului intră în conflict cu adevărurile celor din jurul său ; cu aparența relațiilor ce se cuvin a fi promovate.

Francisca este cartea unei eroine, dar și a unor personaje care nu sînt descoperite în treacăt. Personajele

de planul al doilea din *Francisca* sînt memorabile. Prozatorul nu sacrifică nici un erou, fiecare trăiește — fiecare personaj al fundalului se impune cu o deosebită energie : are ceva de spus, ceva de demonstrat. Susține, pe umerii săi herculeeni, o teză.

Pentru a descoperi interdeterminarea relației, dimensiunile ei, scriitorul avea nevoie nu numai de personaje singulare ci de cupluri. Pentru a studia întinderea „interdeterminărilor", scriitorul avea nevoie de baza de decolare a romanului clasic. A realităților romanești cele mai clare și mai banale cu putință. Puțini prozatori moderni reușesc să definească mai bine realitatea socială a personajului. Puțini dintre autorii români sînt balzacieni cu atîta încăpățînare și cu atîta fervoare, descriptori meticuloși pînă la exasperare ai *locului* în care se mișcă personajul. Topograful poate fi încîntat, sociologul așijderea : prozatorul *știe tot* despre personajele sale, le-a făcut dosarul, le-a cercetat originea, le-a înregistrat rubedeniile, locul de muncă, tabieturile lor și ale clasei din care fac parte. Știe tot, iar despre unele chiar *ceva mai mult :* le-a recunoscut încă din timpurile în care, așezați într-o vîrstă a instinctelor rebele, greu controlabile, se oglindeau în altă lume : să-i zicem, cu o sintagmă provizorie, încă incapabilă de a sugera vechimile ei („inconștientul colectiv"), lumea Mumelor, întrevăzute de Goethe.

Nicolae Breban este scriitorul unei lumi în care mutațiile sînt extrem de rapide ; el este cronicarul unei lumi de margine. Al unei lumi ce devine — pe măsura înaintării în timp — a orașului. Care nu este încă a Orașului. Eroii lui sînt, de obicei, ființe migratoare, venind din provincie spre Capitală, de la țară spre oraș.

O lume în care nimic nu este așezat temeinic, nimic nu are o identitate fixată (în ciuda afirmațiilor contrarii, a aparențelor de orice chip !). O lume aluvionară în ale cărei gesturi — în al cărei somn — se poate citi întreaga „istorie" a umanității. *Ontogeneza ei repetă filogeneza.*

Așadar, Nicolae Breban este prozatorul unei lumi neașezate sau măcar al unei lumi care receptează dramatic

Scanned with OKEN Scanner

provizoratul neașezării. *Neașezați* sînt și adolescenții săi trufași sau (și) anarhici, neașezați, bătrînii singuri, vegetînd într-o promiscuitate dizolvantă. Neașezate, femeile și mai ales cuplurile brebaniene. Locuințele temporare, barăcile, camerele „închiriate" sînt toposuri preferate. (Întotdeauna *locul* „reflectă" în proza lui Breban, interiorul personajului.) În absența definitivului rămîne loc pentru provizoratul inacțiunii. Pentru aleatoric. În absența celor (celui) ce ar putea să-i dea sens, viața este trăită larvar. Ieșirea din inerție, descoperirea *forței* este subiect brebanian preferat — primul dintre marile subiecte brebaniene. Cupșa, țăranul maramureșean devenit, în metropolă, muncitor, ar ilustra nu numai o temă, favorită în deceniul șase (și la începutul celui de al șaptelea), ci ar reprezenta felul în care preferințele prozatorului modelează teme vechi, dragi atît maeștrilor cît și îndrumătorilor.

Importante sînt, în cadrul mișcării personajelor lui Breban, mișcările centrifugale, cele ce îndepărtează personajul de un Centru refuzat, anunțat, visat. Provincia nu este o simplă indicație spațială a cărților lui Breban, este un concept vast care definește un tip de spiritualitate. Provincia romanțează lumea reală și o literaturizează. Îi asigură, în acest fel, stabilitatea. Romanescul își găsește un cîmp de exerciții mai vast, terenul tranzacțional, toposul preferat al „balzacienilor", pe o bază fermă. Aș spune că Provincia este teritoriul pe care romancierul se găsește în largul său. El este, în felul său, un ex-centric, gustînd căderea, deci (și) îndepărtarea de Centru. Cine urmărește traseele eroilor săi va putea nota că ele se repetă cu o consecvență care nu-i a vreunuia dintre scriitorii noștri. *Vagabondajul* himericelor cupluri are ca obiectiv, mereu mai insistent, cîrciumele de mahala, cartierele, cofetăriile *noi* lipsite de personalitate; depersonalizate. Îndepărtate de centru, frustrate de vechime. Cîteva romane brebaniene încep prin descrierea, pe multe pagini, a preocupărilor de vacanță; eroii, teribilii eroi brebanieni, „se relaxează", își petrec binemeritatul lor timp liber. Ce se poate petrece *în timpul liber?* Ce se poate petrece în vacanțele, atît de impor-

Scanned with OKEN Scanner

tante, petrecute la munte sau la mare, ale eroilor brebanieni ?

Drumul Provincie-Centru e itinerarul principal al eroilor lui Breban. A fixa centrul, a se defini în funcție de el, iată o preocupare deloc minoră a naratorului și a personajelor sale. Unde este Centrul, iată întrebarea care dă tensiune teribilă tuturor întrebărilor brebaniene. Centrul și Provincia își vor schimba mereu locul între ele. Există în *Bunavestire* două Capitale, două Centre — Blaj și Alba Iulia — Provincia asigurîndu-și dreptul de a fi capitală spirituală. De a se revela drept Centru. Romanul duce mișcarea centrifugală pînă la capăt, mutînd centrul romanesc într-o provincie care ar putea deveni Centru al lumii. Ce fel de Centru ? Citind atent drumul personajelor, vom observa că fiecare dintre ele — în cărțile inaugurate de *Animale bolnave* — păstrează amintirea (confuză) a unui *homo religiosus,* un fel de strămoș pierdut într-o junglă a primelor amintiri.

În anumite momente, eroul va încerca o seamă de exerciții de paleontologie, savurînd iluzia reconstituirii acelui de mult apus homo religiosus. *Homo religiosus,* scria Mircea Eliade, simțea nevoia de a trăi întotdeauna în centru ; el nu se îndepărta de axis mundi tocmai pentru a nu pierde legătura cu lumea supraterestră. Omul societăților tradiționale încerca nevoia de a trăi într-o lume totală și organizată, într-un Cosmos. Instalarea într-un teritoriu echivalează cu fondarea unei lumi. Amintirea (sau reconstituirea, uneori *identificarea)* acestui „regim străvechi de existență“ presupune reconstituirea cadrului în care *homo religiosus* (cei similari acestuia) să poată fonda o lume. Eroii lui Breban nu fondează o familie ; o lume. Ei se dezic de ea. *Sînt* dezișii de ea.

Primul *om religios* care își face apariția în literatura lui Breban este Răteanu : comentatorii *Franciscăi* socoteau personajul menit a condamna „religiosul“. În al doilea roman al prozatorului, întrebările privind religia sînt mai insistente și ele aparțin unui adolescent, pentru ca în *Animale bolnave* religiosul să devină maladie. Odată cu *Animale bolnave,* marii brebanieni încep să citeze din Biblie cu mare dezinvoltură, pentru ca în *Îngerul de gips*

să apară una dintre temele favorite ale lui Nicolae Breban : Învierea lui Lazăr.

Înainte de a intra în această discuție, alunecoasă oricum, privind problema religiosului la Nicolae Breban, e cazul să scriem că toate amplele comentarii privind religia sînt departe de a trăda un *homo religiosus* : mai degrabă, nostalgia lui. Omul religios îi furnizează lui Nicolae Breban un formidabil rezervor de analogii ; de vecinătăți ; de sclipitoare și, uneori, tulburătoare metafore.

Am arătat altădată că mișcarea ascensională a eroilor brebanieni este întotdeauna însoțită de o coborîre, așa după cum mișcarea centrifugă are înscrisă în ea o mișcare centripetă. Drumul către Centru al eroilor brebanieni este însoțit mereu de fuga de centru. Nostalgia înaltului (între altele, existînd și în nostalgia *omului religios)* este însoțită — mai exact, este subliniată — de patima adîncului. Așa cum ex-centricul domină (și învinge) fascinația Centrului, fascinația adîncului se substituie, pînă la urmă, pasiunii ascensionale. Nu în înalt, ci în adînc se descoperă adevărurile personajului brebanian, nu în spirit ci în trup. Învierea lui Lazăr este o ieșire din „hainele morții", din vechiul trup. Dar similară „învierii lui Lazăr" apare, în romanele lui Breban, orice ieșire din adolescență. Drumul către realitatea interioară este mult mai important — mai fascinant — decît descoperirea vechilor trasee ale lui homo religiosus.

Dar traseul realizării lui homo religiosus rămîne unul dintre cele mai tentante pentru toate personajele lui Breban. Însuși Minda, unul dintre cei mai spectaculoși purtători de cuvînt ai naratorului, era tentat de experiența preoției : de profesiunea de preot. Traseul realizării personajului va fi, însă, mereu celălalt : *cel coborîtor.*

Romanele lui Nicolae Breban nu sînt literatură partizană, nici măcar în genul în care era literatura lui Mauriac sau Greene, a lui Claudel sau Bernanos. El nu caută o „nouă religie" așa cum, în felul lor, căutau personajele lui Marin Preda sau, mutatis mutandis, Teodor Mazilu. Sau ale lui D. R. Popescu. Ele nu sînt exilate în infernul necredincioșilor, sau, mai exact : ele rămîn *în*

Scanned with OKEN Scanner

Limb. Acesta ar defini raportul lor cu prezentul „religiilor" în Divina Comedie a personajelor prozei contemporane. Altfel, căutîndu-și realitatea adîncă, adevărul suprem (adevărul adevărat) al ființei lor, ele „descoperă" realități primordiale, realizează „stările esențiale" ale ființei, ale căror aventuri au fost consacrate de o întreagă literatură. Personajele lui Breban se „învechesc", își descoperă corespondențe într-o lume străveche pe măsură ce înaintează către Adevărul lor. *Îngerul de gips* ar fi, într-un fel, cartea, larg explicativă, a înaintării în teritoriile necunoscutului. *În absența stăpînilor* insista asupra mișcărilor trupești, asupra „independenței trupului". *Bunavestire* este, din această perspectivă, cartea în care naratorul împinge demonstrația pînă la capăt : adică încearcă a arăta cum apare, azi, în lumea modernă — cum ar putea apărea — o nouă religie. *Bunavestire* este o structură aluvionară, un balaur cu șapte capete, înglobînd, în arhitectura-i romanescă, atît istoria eroului, Cartea lui, cît și Noul Testament al celui ce va trebui să „pună la punct" învățătura. *Bunavestire* conține și Cartea, dar și parodia ei, așa ca în marile romane ale secolului : acceptarea personajului și abandonarea lui. Finalul, atît de asemănător finalului din *Muntele magic*, vorbește despre intențiile lui Breban de a se ralia unei anumite direcții ; de a accepta eroul romanesc în cele mai diferite oglinzi ale sale. *Jocul cu mărgelele de sticlă*, ca și *Muntele magic*, ar putea fi reperele *Bunavestirii*. A unei parodii de mari proporții, în care Cartea există, și ea, sub regimul derizoriului : prin scrierea ei, nimic esențial nu a fost împlinit. *Bunavestire* este, din unghiul finalului, romanul transcendenței goale.

Trebuie să acceptăm și ideea că naratorul își parodiază personajele — unele — și se desprinde de ele ironizîndu-le. *Sînt mici*. Sînt mici, dar asta nu înseamnă că fiecare dintre personajele brebaniene — îndeosebi cele care urmează *Îngerului de gips* — nu se privesc sau nu sînt privite în oglinzile marilor personaje.

Așa cum *Bunavestire* se privește în oglinda Cărții, mai fiecare dintre personaje se proiectează peste un mare

Scanned with OKEN Scanner

personaj. Cititorul (absolut remarcabil) de literatură care este Nicolae Breban este conștient că strămoșii personajelor sale nu pot fi decît *marile personaje* ale literaturii. Conștiința *de scriitor* a lui Nicolae Breban, orgoliul de scriitor (uneori supradimensionat) au grijă să ne informeze : de data aceasta personajul meu *corectează* cutare gest al eroului lui Camil Petrescu. Sau : așa ar fi arătat cutare scenă din romanul Hortensiei Papadat-Bengescu dacă romanciera își cunoștea atît de bine personajele cum le cunosc eu.

Cînd personajul amenință, cu dezvoltarea-i, naratorul, Nicolae Breban îl ia peste picior. Este umilit că trebuie să-i dea atît de multă importanță, să-i acorde atîta onoare ! Parodia lăvuiește în *Bunavestire*. Dar nu numai aici. Nu e vorba de a construi o rețea de subînțelesuri care să prindă, în infrastructura ei, mitul. Nu, personajul lui Breban este contele de Rohan, stabilizat în Alba Iulia, el este eroul mitologic așezat. El este, desigur trăind în centrul unei parodii : undeva el este îngrozitor de mic, așa cum romanul nu reprezintă altceva decît o degradare a istoriilor sacre.

Într-o confesiune așezată la sfîrșitul *Bunavestirii*, Breban nota că subiectul „atacurilor" sale ar constitui spiritul mic-burghez. Într-un fel, așa este, scriitorul atacă spiritul mic-burghez, îi oferă caricatura : îl atacă, văzîndu-l ca o puternică, infinită decadență. Personajele aparțin unei clase care *degradează*. Sînt ale lumii *de jos*.

Există un drum de la *valoarea de reprezentare* la *valoare*. Romanele încep prin a atrage atenția asupra primeia. Cîteva — eventual — ticuri lingvistice ancorează, pentru început, atenția noastră de valoarea de reprezentare : personajele au sau nu *au tact*. Și-au însușit sau nu și-au însușit regulile de comportament. Ele se definesc prin alte personaje care au tact : capacitate de disimulare, etc. Îi recunoaștem pe preferații prozatorului prin incapacitatea de a-și controla, pînă la capăt, reacțiile : știm că brebanienii sută la sută sînt acei cărora „le năvălește roșeața în față". Existînd în numele unei clase

Scanned with OKEN Scanner

sociale și, mai ales, în numele unei *ordini sociale* adînc definite, personajele lui Nicolae Breban vor respecta ritualurile ; una dintre preocupările insului este de a respecta, *cu o devoțiune religioasă*, ritualurile clasei din care face parte. Individul devine el însuși prin refuzul înscrierii ; prin „anarhie" el atinge autenticitatea ieșind din serie.

Devoțiune religioasă : în stilul lui Breban de a ridiculiza „micul burghez" intră și caricarea „tabieturilor", a ideii de onorabilitate. Obișnuințele provincialilor brebanieni poartă, în țesătura lor, urmele respectului lui homo religiosus pentru sacru. Ritualurile provincialilor trezesc disprețul „anarhiștilor". Francisca va fi oripilată de *vasalitatea* părinților în fața unui profesor, de subordonarea Tatălui în fața oamenilor zilei. Șirul negațiilor este, poate, mai limpede în al doilea roman al scriitorului. Asumarea adevărului provoacă, aici, sinuciderea. Sinuciderea lui E.B. respectă brutalitatea tuturor *coborîrilor* brebaniene. Anticipînd o idee asupra căreia vom reveni mai tîrziu, notăm aici că, nu o dată — aș spune „de regulă" — marile familii ale lui Nicolae Breban au secretele lor, secrete divulgate sau surprinse cu uimire de cel ce pătrunde în lumea lor. Ele revelează „adevărul". În al doilea roman, familia la care se adăpostește E.B. are ascuns în bucătărie un mic monstru, un copil diform. Alte familii sînt traumatizate de amintiri sau de vecinătăți greu de mărturisit. Locuințele ascund mereu colțuri în care se depun lucruri vechi („murdare" zice naratorul). Trupul însuși ascunde o realitate care, la rîndu-i, are secretele ei. Un excelent „sociabil" este Minda, atîta timp cît nu i se relevă ființa sa adîncă, secretă. Lipsitul de tact Grobei va gafa în permanență, așa cum gafează toți *naivii* romancierului. Așa cum vor gafa chiar unele dintre eroinele distinse. În *Bunavestire*, ignoranța este salvatoare : ca Don Quijote sau ca Mîșkin, Grobei va comenta ceremoniile unei lumi capabile de o infinită ipocrizie. Trădîndu-și „realitatea adîncă", puțin dispusă a respecta ritualurile.

Viața falsifică, spune undeva Nicolae Breban. Ar fi una dintre tezele sale mereu reluate. *Insul autentic* este cel neșlefuit, cel care nu s-a supus „pînă la capăt" dis-

Scanned with OKEN Scanner

ciplinei școlare, cel care dispune de o enormă forță interioară. Personajele se leagă unele de altele, se descoperă unele pe altele prin *fascinație*. Chilian o fascinează pe Francisca, brutalul anticar Pamfil pe doamna Iamandi, Comșa pe Emilia, doctorița Fabian pe Minda, Rusul pe Rogulski și Rogulski pe Tonia, Grobei — o mulțime de somități. O fascinație a naturii *adevărate*, netravestite, nefalsificate, a stării primare există în fiecare dintre personajele — și pentru fiecare dintre personajele lui Nicolae Breban.

S. Damian scria, într-un articol mai vechi, că personajele lui Nicolae Breban se relevă în somn. Trupul vorbește astfel — este mai întîi vocea lui. Iat-o în *Absența stăpînilor*:

„Dormea dezvelit și părea nu un copil, un om, ci un animal sălbatec ce se refugiase în specia umană din debilitate, din dezadaptare, din teama de a nu fi ucis de semenii săi, cu mult mai viguroși și mai rapace. Dormea nemișcat, și E.B. *simțea*: (s.n.) era unul dintre acei indivizi hipersensibili care au chiar și în timpul somnului o anume intuiție vagă a poziției corpului și membrelor ca acei căutători de bureți și perle la tropice, *în ape de mare adîncime* (s.n.), făcînd mișcările rare pe planșeul oceanului, întîi mîinile, ce se curbează încet, cu un lung efort, ca în lentile concave, apoi picioarele, ce se desfac nefiresc, cu o mișcare înspăimîntată, halucinantă, și impulsul ce împinge întreg trupul înainte e atît de lent, atît de material, încît trece ca un val de carne prin mușchi și se scurge încet, infinit, așa cum se scurge electricitatea — pentru un ochi mai imaterial, mai suav — din vîrfurile metalice." Evident, prin această imagine — există la E. B. o imagine declanșatoare, ca și în *la recherche du temps perdu* — pătrundem în adînc:

„O astfel de electricitate lentă, materială, părea că pierde necontenit și corpul acela crispat dureros în mișcarea aceea de supremă flexiune, și E. B. îl privi minute în șir *fascinată de acel înot în spații abisale* în care mișcările sînt mult mai rare decît cele ale căutătorilor de perle (...) ...ea aștepta parcă, cu încordare, ca *el* să se destindă în acea materie amniotică a visului, să se des-

facă, să lase să treacă valul de carne prin tuburile oaselor și ale mușchilor săi...".

Realitatea materială a corpului : Jung spunea că realitatea adîncă a ființei este însăși materia, suportul ei material. Am spune că la Breban realitatea adîncă a ființei este tocmai *animalitatea* ei. Imaginea adolescentului îi învie lui E. B. imaginea mamei sale : „corpul mamei ei întins în stare de inconștiență, pe canapeaua îngustă, înflorată, a familiei. Acolo, la acea femeie, la acel trup,... era o altfel de mișcare, nu era înot, flexiune și extensie,..., nu, la acea femeie era mai degrabă... un dans, era tot o ritmicitate, o mișcare lentă, periodică... Era un dans, bineînțeles, acolo, un dans grotesc însă, parcă toate acele răutăcioase zeități marine — nimfe, ihtiocentauri, hipocampi, tritoni, nereide, mii și mii de ființe care își amestecau spațiile ca să sprijine cu ironie acea canapea zburătoare prin aerul somnolent al oceanului — s-ar fi lovit, neauzit, în zborul lor colectiv, de alge și vietăți, sfărîmături de corăbii și unde de lumină diagonale ce rătăcesc în spațiile apei, amortizînd într-o colosală refracție soarele căzînd mereu în fracțiuni de timp, s-ar fi lovit de corpul lor — al acelor zeități ironice, ce își amestecau spațiile într-un trup, într-un spațiu cu mii de membre, mii de brațe și de picioare...".

Am citat atît de mult fiindcă nicăieri, cred, nu există în romanele lui Breban o mai limpede, mai senină coborîre în adînc. Niciodată nu e atît de limpede coborîșul către *matrice*, către lamura de lumină și de umbre a femininului. Trupul își descoperă o istorie străveche, o protoistorie a lui în care învie o lume fabuloasă, oceanică : totul, bineînțeles, în cel mai pur stil brebanian, așezat sub semnul colosalului. Coborîșul în adînc relevă o lume a adîncurilor — zeități pe care lumea le-a pierdut, de a căror complicată existență s-a despărțit. Lumea acvatică, lumea germinațiilor : dar și lumea complicatelor *anamorfoze*, în care animale fabuloase veghează asupra zonelor necunoscute ale trupului. Dacă demersul romanesc începe, pentru Nicolae Breban, odată cu *definirea* personajului, noutatea romanelor brebaniene (cel puțin în comparație cu romanul „clasic") va începe cu *expansiunea* personajului. Prin înfrîngerea limitelor. Personajul bre-

Scanned with OKEN Scanner

banian face parte dintr-un lanț al existenței ; el *reprezintă* dacă nu întreg lanțul, cel puțin o parte din el. Personajul lui Nicolae Breban *este* și „animalul“ care l-a premers : *seria* de viețuitoare care îl alcătuiește. Trupul cumulează virtuțile și servituțile seriei întregi.

Animalele necunoscute — animalele compozite. Nu ne vom despărți de ele înainte de a cita din *Animale bolnave* fabuloasele proiecții ale lui Paul, teribilele deformări care transformă niște „banale păsări“ în păsări apocaliptice, în mitologice animale ale Pradei, ale terorii. Amenințarea — modifică. Iată proliferanta prezență a banalului : „Erau niște găini mari...“ spune prozatorul..., adăugînd comentariul mental al personajului : „Și cum minimalizase totdeauna — se gîndește Paul — ghearele lor, care erau uriașe, de culoarea oțelului și apărate ca niște mănuși de metal, din zale, de pielea aceea solzoasă lipită chiar pe os, sau ciocul lor încovoiat, atît de puțin asemănător cu gura noastră, a oamenilor ! Abia acum își dădu seama Paul că animalele cele mai apropiate, cele mai prietenoase omului erau acelea totuși al căror corp aveau apropieri, asemănări, măcar parțiale, cu corpul nostru și chiar gura unui lup avea totuși buze, o coroană dentară, nări chiar, o limbă moale, musculoasă, era ceva dezarmant în toate astea, și apoi, blana ! Dar ciocul acestor monștri insensibili nu semăna cu nimic din corpul nostru...“.

Există, în prozele lui Nicolae Breban o *sensibilitate* extraordinară a corpului. Corpul trăiește mereu, primește o viață aparte, se asociază, printr-un atavism ciudat, de organismul său primordial. Rațiunea l-a răpit din „matca“ sa, l-a privat de drepturile sale. Corpul va avea mereu o viață aparte, misterioasă, *centaurul* fiind ființa gînditoare care își păstrează intact dreptul la animalitate. *Animalele* vor avea mereu derivații absurde, vor exista într-un trup „monstruos“. O familie nu este, pentru Breban, altceva decît un animal social. O ființă făcută „dintr-un grup proliferînd fără control“. *Absența controlului* este una dintre marile teme brebaniene.

Familia, loc al protocolului, teren de afirmare a organismului social, este urmărită de scriitor cu ochi cu-

Scanned with OKEN Scanner

rios : concupiscent uneori, ironic altădată, uneori somnolent, de înregistrator calm, zolist, sau de catagraf liniștit, balzacian. E locul preferat de confruntare a personajelor în expansiune. Nimic nu se întîmplă decît în preajma unei familii. Prozatorul stăruie îndelung, cu mare bucurie, cu deosebită plăcere — e una dintre marile lui satisfacții de prozator ! — în istoria *familiilor*, în descripția familiilor sale favorite. Arborele genealogic al eroilor săi preferați este fastuos, răsfirîndu-se, cu ironie, asupra unor serii întregi de *burghezi*. De ființe lucrative, tranzacționale, pline de energie, gata, pe orice cale, să învingă. Imensul polipier al familiilor este un bun prilej pentru narator de a sugera revărsarea vieții, proliferarea arhaică a celulelor. Marile cupluri brebaniene nu formează, însă, familii. Ele nu sînt decît familii posibile. Familii alcătuiesc iluștrii săi provinciali, conservatorii încorsetați de ritualurile vieții lor domestice. Ritualuri desigur ridicole sau măcar demne de a fi privite fără îngăduință. Există un nivel balzacian al romanului de familie pe care Breban îl face cu mare dezinvoltură, dar și cu necesarul zîmbet ironic.

Dar să observăm că personajele principale ale romanelor intră în căsnicie cu mare dificultate — dacă intră — după preparative îndelungate, după o îndelungată vegetare într-o stare de provizorat. Fie că eroii sînt prea puternici pentru a accepta starea conformistă (animalitatea !) pe care o propune celula, fie că există un tip de deficiență, de reacție a virilității sau a feminității, candidații la fericire nu își legiferează relația. Relația lor rămîne „ilegală". Francisca-Chilian, Catargiu-E. B., Minda-Ludmila, Grobei-Lelia, Irina Dabici-Titus Gîrda, Rogulski-Cici perpetuează legături care subminează ordinea, care contrariază pe cei iubitori de legalitate amoroasă. Dar nu numai atît — dificilă e și realizarea relației „sexuale". Ea e înlocuită prin „fascinație". Prozatorul trădează și aici educația poetică a generației, infrastructura *lirică* a universului său. Altfel, familia ar putea fixa pe suprafețe plane eroii destinați a coborî în adînc.

Într-o operă în care *modelul* joacă un rol central și în care ideea de modelare acționează din plin asupra

Scanned with OKEN Scanner

mecanismului romanesc, fiecare dintre cupluri gravitează în jurul unui cuplu-model. În jurul unui cuplu fascinant. Francisca va avea, ca punct de referință, familia ei : familia de care se îndepărtează (cu un tată ce, descoperindu-se puternic, pune în valoare o demonie ciudată), dar și familiile clanului Lelescu. Cuplul Catargiu-E. B. va avea, ca termen de comparație, căsnicia doamnei Barta, Minda și Ludmila vor trăi — își vor desfășura imposibila relație — vizavi de unita și mediocra, altfel, familie Ceea. Lîngă aceste familii — marile familii ale unei literaturi preocupate cu îndărătnicie de contractul social — există în permanență un îndrăgostit etern ca Gherman în *Îngerul de gips* sau Gașpar în *Animale bolnave*. O îndelungată boală, o fascinație ce trece dincolo de dragoste ar caracteriza aceste cupluri neobișnuite, și ele născute din poetica și din logica relațiilor magnetice.

O temă brebaniană ar fi deci aceea a *marilor familii*, a acelor relații care asigură o capacitate de reprezentare socială maximă ; care dezvoltă raporturi de vasalitate exemplare, stări conflictuale puternice și, mai ales, o mare capacitate de funcționare a proceselor de disimulare.

De funcționare în tandem.

Marile familii asigură întotdeauna o maximă stabilitate istoriilor ; pe temeliile lor se arcuiesc arhitecturile balzaciene ale edificiului brebanian. Scriitorul face întotdeauna arborele genealogic al aleșilor săi, fiind foarte respectuos cu personajele care numără, între strămoși, vreunul ilustru. A avea document de vechime, iată ce prezintă garanția calității, iată ce-i asigură prozatorului rezervele de entuziasm ! Ramificațiile rubedeniilor sînt înregistrate cu grijă, notificate cu morgă. Cu cît ele sînt mai mari, spuneam, cu atîta încrederea lui Breban în personajele sale (și a personajelor sale de încredere), în ceilalți, crește.

Bineînțeles, funcționează perfect proiecția ironică, trimiterea către „marile familii“ ale unui ev mediu întîmplător. Întîmplător, dar perfect în reprezentările sale de castă. Cei ce se perindă într-o după-amiază de duminică pe străzile orașului nu sînt decît descendenții înaltei aristocrații (zice, la același nivel al ironiilor, Nicolae Bre-

Scanned with OKEN Scanner

ban) : „Afară, din nou afară, sub soarele puternic și blazat, printre cei care curg de-a lungul pereților, printre cei care se pipăie cu ochii, cu umerii, cu ceafa, printre cei candizi, ieșiți din subsolurile burgheziei, descendenții ducilor de Rohan și Bouillon, Cuzmanilor și tuturor granzilor de Spania, ai prinților Goldoruki (sic) și Volkonski, ai familiilor Sforza și Visconti, Medicis (prietenii noștri, ai trîntorilor de geniu), ai casei Vasa, Valois, Bourbon, Mecklenburg, Hohenzollern... (...) ai tuturor prințișorilor și regilor ratați, scăpătați, împușcați, retrogradați, dați afară, comprimați, aflați în comica stare de mezalianță sau de savant celebru, toți extrem de necesari constituțiilor și revistelor ilustrate luxoase. Cu toții avem nevoie de ei, dar iată adevărații lor descendenți, cei care poartă o epocă pe umerii lor candizi. Și peștele uriaș Rogulski e aproape singurul lucid și viu...“. Expansiunea continuă a personajelor !

Un pandant de revistă ilustrată, exact cum ar fi dispus să declare autorul : un pandant de revistă ilustrată consacrat scandalului intelectual al Marilor Familii. Urmașii Marilor Familii sînt, așa cum scriam mai înainte, oameni ai subteranei, ființe care străbat un drum labirintic către originar. Sigur că drumul către originar trece prin porțile, atît de des numite, ale „stării de animalitate“ ; uneori se coboară în epocile protoistorice. *Peștele* Rogulski nu e o comparație fortuită, e o încercare de a plasa personajul pe o scară zoologică lămuritoare. Așa cum poate fi prințul Dolgoruki, așa poate fi *pește*, surprins în altă zonă a afirmării sale inconștiente ! Să întîrziem puțin asupra acestei defilări duminicale. *Descendenții* umplu străzile, sînt *mulți*, se aglomerează în locuri care par mai degrabă subterane. Au coborît, pentru repausul lor duminical, în subterană. Nu e subterana dostoievskiană, încărcată de toate patimile și de întreg demonismul unei vîrste literare : e mai degrabă *Limbul* în care stau așezați precursorii ideii de mîntuire. *Nel cieco mondo*, dar și în teritoriile omului-kitsch.

Provincia nu poate fi înțeleasă decît prin analogie cu zonele abisale ale ființei. Marile personaje ale lui Breban se ascund în provincie exact așa cum adevărurile esențiale *se ascund* undeva în adîncurile insondabile ale fiin-

Scanned with OKEN Scanner

ței. Doctorul Gîrda se retrage într-un orășel pierdut printre dealuri, ca și, de pildă, Petrașcu. Dacă în *Îngerul de gips* și *Bunavestire* scriitorul va ridiculiza cu mare vehemență provincia, va ironiza corifeii provinciei, nu o va face decît pentru a demonstra că aici, în aceste locuri, prin aceste galerii se va putea ajunge la stările arhetipale : la Adevăr. Analog „Provinciei", atunci cînd nu e reprezentantul numărul unu al Provinciei, este omul-kitsch. Nici un prozator contemporan (poate doar Mazilu) nu a stăruit atît de insistent asupra lui. Medoia, Rogulski, Rusul, Grobei sînt oameni-kitsch, ca și *Bătrînii* din *În absența stăpînilor*. Trăind pe suprafețele colorate ale cotidianului, oamenii-kitsch sînt totuși „eroii" prin care scriitorul poate pătrunde în adînc. Omul-kitsch se definește în oglinzile cuplului : nimic nu poate reprezenta kitschul social mai bine decît familia mic-burgheză. Dar tot el este un erou al hybrisului. Un mod de a încălca (pentru romancier) *regulile*.

Pe zeci și zeci de pagini asistăm la un balet al ființelor grotești, pierdute în ritualurile ridicole ale unei lumi care falsifică, nu fără voluptate, esența. Viața falsifică esența — ritualurile matrimoniale asigură devenirea întru ridicol a personajelor.

În *Francisca* descopeream romanul clasic al desprinderii de familie (o familie burgheză în care mama este superioară tatălui : așa se va întîmpla în aproape toate romanele lui Breban). Dar și romanul celălalt, obsedantul roman brebanian, acel perpetuum mobile al literaturii sale : neputința de a întemeia o familie, de a da legalitate unei relații amoroase. Marile familii brebaniene sînt așezate în preajma — au în imediata lor apropiere — adolescenți pe care nu pot să-i subordoneze. Adolescenți în care viața pulsează în deplina ei libertate (citește : inconștiență). Inertele familii sînt divulgate de către (eternii) adolescenți ai lui Breban.

Marile familii năzuiesc *modest* (ironia auctorială) către un statut aristocratic. Vor să intre în cercul închis al unei caste. Provincia lui Breban își are mereu „aristocrația" ei unde se pătrunde cu mare dificultate. Între familia Franciscăi și a colegilor ei sînt distanțe mari, ca

Scanned with OKEN Scanner

și între familia Crăiniceanu, ca și între familia Minda și alte familii „subalterne".

Jocul cererii și al ofertei e suveran în aceste cărți în care marile familii favorizează tranzacția (ele însele însufletind-o). Marile familii cumpără, vînd, achiziționează, sînt exemplare unități comerciale. Încă în *Francisca*, tranzacțiile se află la mare cinste : energiile stimulate de eros devin inițiativă comercială. Sînt deturnate, modificate. Roman care nu e străin unui anume tezism, *Francisca demonstrează* cum pasiunea achizitivă „burgheză" în esența ei, anihilează spiritualul.

Există în *Francisca* o *lume veche* care agonizează ; lume veche care putea justifica, în fața criticii anilor '65, o seamă de indeterminări. Lumii vechi îi aparține Penescu, înalt funcționar din capitală (refugiat în Provincie : sîntem în 1944, puțin timp înainte de armistițiu), dar și Răteanu, magistrat, ins cu antecedente „aristocratice". Exercițiul puterii în cazul primului, credința în cazul celui de al doilea, deschid direcții pe care următoarele romane ale lui Breban le vor explora cu voluptate, le *vor cerceta*. Pasiunea de a contraria devine vizibilă mai ales odată cu *Îngerul de gips*. De a contraria, desigur, habitudinile noastre de cititori de literatură, de școlari disciplinați și de funcționari conștiincioși. Dar numai atît ? Apărut în literatură cu o generație care descoperise în îndrăzneală o formulă de lucru, Nicolae Breban își va face o formulă de lucru din *încălcarea regulilor*. Pînă unde poate îndrăzni un romancier ? Un romancier ca Nicolae Breban poate îndrăzni pînă în preajma Personajului. Tot ceea ce nu prejudiciază integritatea personajului este permis. Personajul este totalitatea, el este reprezentantul cu drepturi absolute în Carte. El este Cartea. Arheologia brebaniană va descoperi Personajul pretutîndeni, mai ales în „urmele" sale, în „rămășițe". E instructiv de urmărit cum romancierul face paleontologie literară, *studiind* ceea ce „a rămas" din trecuta societate, pe urmă din trecutele vremi (evul mediu !), pe urmă...

Primele *animale bolnave* ale literaturii lui Breban, primele ființe insuficiente, decăzute, retrase în zonele

Scanned with OKEN Scanner

„instinctuale“ — *inițiale !* — își fac apariția tot în *Francisca. Băciuicu* este un astfel de animal trăind nu numai vîrstele, ci și degenerarea pe care ele o implică. Ca în toate cărțile sale, portretul este și aici complet, speculată fiind anamorfoza, punctul de contact cu lumea animală :

„Mărunt, slab, cocoșat, ușor adus de spate, avea o față mică, triunghiulară, ca a unui animal. Era un bătrînel *clasic* (s.n.), cu ochi ușor exoftalmici, purtînd pe cap o veșnică scufie de lînă, pentru a nu răci. Era ce se chema o ruină de om. Senil, umbla toată ziua cu un vechi calendar bisericesc în mînă, care conținea un fel de *summa summarum*, de la zodiac, boli și dogme religioase pînă la un soi de calendar...“. Omul cu Cartea, iată-l apărînd pentru prima dată în cărțile lui Nicolae Breban. Iată-l înfăptuind pentru prima dată demersul său de Cititor. Conform legilor junglei, senilul va fi hăituit și apoi trimis la azil — exclus din familie. Hăituirea, excluderea din clan (acesta avînd tabieturile sale, stilul ei de reprezentare în plan social) face parte din relația pe care Breban o studiază. Putem observa, prin intermediul ei, cum scriitorul se ocupă de „zona de interdeterminare a personajului“ — felul în care se degradează momentele și monumentele clasicității romanului. Romanul balzacian a studiat cu mare plăcere vîrstele tîrzii, viciile lor, niciodată însă senilitatea coborînd în stadiul de animalitate. Naturalismul este pentru Breban o cheie aproape muzicală. În fiecare dintre romane se regăsesc urmele, rămășițele trecerii, urmele degradate a ce a fost : de la deșeurile umane pînă la resturile alimentare. Au rămas urmele, urmele care trădează. Din acestea va fi recuperat întregul.

Portretistul (romancierul întîi) trăiește o frenezie a supralicitării. Deformările naturaliste fac parte din stilul său curent de lucru : în absența rațiunii se nasc monștrii, ființele umane devin *animale bolnave*. Analist al stărilor de abdicare ale rațiunii și ale raționalului, el este un analist, pe numeroase pagini excepțional, al stărilor trupului, al felului în care acesta face corp comun cu Lumea, al modului cum încearcă să se integreze în Tot. Analiza relației omului cu Lumea nu suportă — în aceste ro-

Scanned with OKEN Scanner

mane — o suplimentară indeterminare. Breban admite cu mare dificultate — în cazul în care admite — un comentariu mitic al literaturii sale. Totul *se rezolvă* în interiorul romanului ; supralucizii săi trebuie să divulge totul. Mulțimea determinărilor, ocolul temeinic al explicațiilor, multiplicarea lor pînă la definirea „stadiului intelectual" al senilității. Pînă la definirea lui ca funcție a Cărții.

Mitul, supratextul livresc sînt adausuri ironice. Și sînt chei ironice atunci cînd romanul este umilit de alte Cărți — de cărțile fundamentale ale omenirii. Nicolae Breban nu uită — în ultimele sale romane — să umilească „romanul", personajul, demersul romanesc, să le anatemizeze : sînt un mod de trădare a sacrului. Sînt prea puțin ! S-a observat aglomerarea străzilor, a încăperilor în romanele lui Nicolae Breban. Peste tot e foarte multă lume, e îmbulzeală ! Nici o clipă personajul nu e singur. El are o iubită, o logodnică, o soție, un număr de admiratori, cîțiva *locțiitori*. El e unic și e multiplu, e fascinant dar și (în foarte multe cazuri) fascinat de aproapele său. De subalternul său. Personajul brebanian se descoperă ca ființă integrală prin toți cei aflați „mai jos" în preajma sa. Nu privind în sus, ci în jos își caută el „paradisul pierdut". Acesta este romanul, Carte profană, parodică, înscrisă în registrul comediei umane. Lumea lui se află în Limb.

Citîndu-l pe Unamuno, lui Mircea Eliade îi plăcea să vorbească despre *experiența viscerală a spiritului*. Mi se pare că Nicolae Breban realizează, în romanele sale, tocmai această experiență.

Comparațiile care s-au făcut cu literatura lui Thomas Mann și a lui Dostoievski sînt sugerate de citatele prozatorului, foarte dornic de a comenta și prin colaj, trimitere directă, rolul maeștrilor săi. Uneori parafrazele lui Breban sînt șocante prin apropiere. În cadrul primei comparații putem studia felul în care scriitorul abandonează naturalismul ; în cadrul celei de a doua am putea studia *delirul* marilor brebanieni, capacitatea lor de a-și modifica stările de profundă (enervantă) aroganță în stări de profundă umilință ; abdicarea de la starea de din sta-

Scanned with OKEN Scanner

rea dominatoare — și din aceea de autocontrol — și trecerea într-o stare de profundă umilință. Există în fiecare carte un erou care *face penitență*. În *Francisca*, penitentul este Petrașcu, cel ce o va fascina pe mama eroinei.

O carte pe care o voi așeza întotdeauna cu uimire lîngă cărțile preferate este *Rătăcirile elevului Törless*. Similitudinile dintre „elevii" musilieni și cei ai romanelor lui Nicolae Breban sînt ieșite din comun. Pe alocuri, Breban îl parafrazează pe autorul *Omului fără calități* după cum îi parafrazează — voluntar sau involuntar — pe o seamă de autori de limbă germană din primul pătrar al veacului, de la Wedekind la Werfel. *Lumea care cade*, iată ce descoperă romancierul în literatura germană (austriacă) a lui Mann, Musil sau Werfel. Calea către „adînc".

Toate personajele excepționale ale lui Nicolae Breban se retrag într-un post mizerabil, refuză *planul înalt* nu numai din diplomație. Romancierul dă astfel greutate și mai mare *forței* personajului ; ne atrage atenția că rangul social nu are importanță pentru personajul central al naratorului. Dacă generația '60 trăiește din plin „ascensionalul", dacă ea se realizează, prin cei mai de seamă creatori ai ei, sub semnul arhetipurilor ascendente (izomorfe cu armele, crede Durand), Nicolae Breban dă expresivitate maximă, mai puțin evident în primele cărți, arhetipurilor descendente. El nu privește în înalt, scriam, ci în adînc. Fascinația adîncului („boala naturilor puternice") unește ultimele sale romane. Cel care ar insinua că la mijloc nu e altceva decît transcrierea unui accident biografic — Breban a urcat în trei ani în scara ierarhică precum alții în treizeci și a dispărut din ierarhiile Uniunii Scriitorilor la numai cinci ani de la spectaculoasa sa intrare în literatură — celui ce bănuie în toate cele de mai sus o lungă și o mascată jelanie, am putea să-i replicăm că și în primele romane ale lui Nicolae Breban apar, priviți cu mare simpatie, „aristocrații", retrașii, cei așezați în afara marilor probleme ale actualității. În provincie apar la fiecare pas „retrași" pe care naratorul îi privește cu deferență. Ei sînt munciții ideilor mari. În cîrciumi defilează, nu o dată, experți ai problemelor vie-

Scanned with OKEN Scanner

ții, ființe teribile, înzestrate cu o teribilă capacitate de a filosofa, boemi care își valorifică înțelepciunea în conversații dezinteresate. Înțelepții prozatorului, găsiți prin cluburi famelice, prin birturi economice sînt acreditați cu o fascinație grozavă, așa cum fascinanți sînt „neterminații" prozatorului, bărbați cu o școală aproximativă, cu studii abandonate. Complexul „școlii" poate fi ghicit și aici, ar putea bănui cei răi, scormonitorii de biografii care ar înregistra, și pentru biografia lui Breban, studii făcute cu întîrziere, terminate (poate) cu dificultate.

Există în fiecare dintre romanele lui Nicolae Breban unul sau mai mulți moraliști, responsabili cu „înțelepciunea vieții", iscusiți deconspiratori ai secretelor lumii acesteia. Nespecialiști care citesc în spatele evidențelor, ei sînt prieteni credincioși ai purtătorilor de cuvînt ai naratorului, atunci cînd ei înșiși nu sînt purtători de cuvînt. Întotdeauna responsabilul cu înțelepciunea vieții, Cilibi Moise fixat în ultimele decenii ale veacului 20, are nu numai sclipiri de geniu ci și lecturi extraordinare, cu mult deasupra așteptărilor noastre. Preferații lui Breban sînt autodidacți ; studiile lor sînt întrerupte sau abandonate. Școala nu dă în sine valoare, Francisca, Laurențiu Ceea, Rusul fiind, din punct de vedere al instrucției școlare, niște „neisprăviți". Altfel, ei sînt extraordinari cititori, hermeneuți desăvîrșiți, interpreți de texte cum nu au trecut prea mulți prin paginile romanului românesc. În fiecare roman apare un *moment al adevărului* cînd aflăm cu mare uimire că greoiul personaj, însoțit pe zeci și zeci de pagini de zîmbetele complice ale naratorului, de îngăduința complice a cititorului are o cultură aiuritoare, lecturi întinse, o memorie diabolică. Descoperim cu stupefacție că ignorantul, greoiul și inexpresivul poate comenta, cu o suplețe de înverșunat iubitor al ideilor și de înrăit al disputei filosofice, texte dificile, de străveche și bineverificată greutate. Studentul întîrziat Farca e chiar publicist. Grobei, profetul său, ce în prima parte a cărții asculta, cu un respect religios, emisiunile de știință popularizată, merceologul acultural, citește (cunoaște în amănunțime, chiar în toate subtilitățile ei) o carte pe care antecedentele nu ne îndemnau să o bănuim între bagajele sale : *Biblia*. Plutonierul Mateiaș citește și el

Scanned with OKEN Scanner

cărți cu mult în afara meseriei, dovedindu-se și el un autodidact cu inițiative culturale greu explicabile. Personajele importante ale autorului au la dispoziție — în bagaje, în buzunare, în geamantane — cîte o carte din care îi citesc partenerului de conversație pagini întregi. Vrea să-i convertească. Să le descopere marile adevăruri pe care doar ei — genialoizii brebanieni — le-au înțeles. Krinițki e și lector profesionist, ca și Ceea dar ca și Grobei, ca și Rogulski, dar și ca Dan Andrei. Și doctorul Minda citește și citează, cam emfatic, cam prea plin de sine. Stilul emfatic aparține nu numai personajului, ci și autorului, întotdeauna foarte încîntat de lecturile și de opțiunile preferaților săi. E aproape ciudat cum un autor care nu iubește „școlirea", care optează întotdeauna pentru „experiență", pentru „sfidare", care se simte atît de bine între autodidacții săi, trădează atîtea ticuri profesorale. Există un tip de *naivitate* care înflorește întotdeauna în actele superinteligenților brebanieni : un tip de inadecvare la real care, pînă la urmă, ni-i face chiar simpatici.

Lecturile *adecvate* pot descoperi secrete tulburătoare. Plutonierul Mateiaș, cel care va citi corect mărturiile constructorului de ficțiuni Paul Sucuturdean, va descoperi adevăratul criminal. *Animale bolnave* are, de fapt, doi cititori, unul — Paul — inapt de a „înțelege", de a capta mesajele realului, celălalt, detectivul, perfectul cititor al mărturiilor. Lumea este unitară ; nimic nu este în cosmosul brebanian, „de capul lui". Totul poartă *semnul*, semn care însă trebuie descoperit, citit, interpretat. Scriitorul devine un expert al lecturii, ca și personajele sale, un interpret al semnelor. Un *mag* am spune, riscînd asemănarea cu Sadoveanu sau Voiculescu.

În fond, de ce nu ? De la Blaga la Mircea Eliade și de la Sadoveanu la Pârvan și V. Voiculescu ideea „vechimilor", a substratului, a tradiției „adînci" îl preocupă insistent pe Cărturarul român. Imboldul e eminescian. Nicolae Breban mută dezbaterea la nivel individual (i-a citit pe Dostoievski, pe Freud, Jung, Adler) cu toate riscurile care decurg de aici.

Dacă am observat, pînă acum, că prozatorul nu abandonează nici un portret neterminat, nu lasă nici un ca-

Scanned with OKEN Scanner

dru la dispoziția fanteziei cititorului, descoperind totul, anunțînd totul, oferindu-ne totul pe tavă : de la numele detectivului și al criminalului pînă la bătaia finală de tobe care înseamnă destinul personajelor — am făcut-o și spre a ajunge la constatarea că pagina devine, prin aceste insistențe, ușor tautologică, frazele suportînd nu o dată încîntătoare pleonasme. Fără prea mare încredere în capacitatea de înțelegere a cititorului său, autorul reia idei, fraze, citate, motto-uri. Așa cum fanatismul lecturii și al interpretării îi caracterizează pe eroii săi (mereu urmăriți de o „sugestie abisală") așa îl caracterizează și pe narator.

Acest stil „fanatic", ieșit din folosirea, fără măsură, a afirmațiilor tranșante, grandilocvente, poate fi descoperit și în articolele, în declarațiile, în interviurile pe care le acordă Nicolae Breban : „Să mai vorbim însă puțin de Dostoievski pentru că o facem atît de rar... Noi, cei care vom asista poate la moartea acestui secol, am putea exclama că avem o experiență mai mare și — amintindu-ne cele două mari suferințe violente, și generale — că am suferit mai mult, dar iată că — în artă cel puțin — și acest «cel puțin» înseamnă foarte mult în materia suferinței și a experienței, trebuie să privim încă în trecut pentru a înțelege cîte ceva. Și aceasta arată cu evidență, cu forța mistuitoare a personalității, — aș spune dacă nu am avea cu toții o pudoare foarte nimerită a cuvintelor — forța profetică a marii personalități".

Forța profetică a marii personalități. Multe dintre personajele lui Nicolae Breban presimt, sînt înzestrate cu vocația specială a „adulmecării" viitorului. Simt despărțirea, pierderea, catastrofa. Nu o intuiesc, *o simt*. De aici pînă la exercițiul profetic nu e decît un pas. În citatul de mai sus este vorba de Dostoievski și nu de altcineva : în nici un caz de vreun scriitor mai mic. Dar dacă ar fi o personalitate ceva... ceva mai mică ? Chiar o personalitate ceva mai mică nu e altceva, am zice noi, decît o mare personalitate. Marea personalitate, scrie romancierul, cere *supunere*, credință (naivă !) în ea. Doar supușii, doar credincioșii marelui Farca pot înțelege forța zeului Farca. Cel mai demn de a citi și de a înțelege este naivul

Grobei ; savanții, oamenii de știință se vor prosterna în fața „marii personalități".

Spuneam că Breban începe prin a pune în centrul operei sale eroi care refuză canoanele, tabu-urile, rigiditatea și ipocrizia stilului de viață mic-burghez. *Francisca* este, cel puțin pe unele pagini, un exercițiu de nonconformism romanesc, de sfidare a normelor. *În absența stăpînilor* continuă „exercițiul" insistînd asupra insesizabilului sufletesc. *Animale bolnave* descrie un tip de fanatism, pentru ca odată cu *Îngerul de gips, Bunavestire* și, mai ales, cu *Don Juan* să pătrundem pe teritoriile hybrisului. Dacă înainte erau sondate limitele, cartografiate zonele limită, de data aceasta sînt interogate „zonele interzise" ale dezbaterilor românești. Cine explorează zonele interzise ? Nu marii profesioniști, am spus, sînt preferații prozatorului, ci eroii-kitsch. Eroul mediocru este cel capabil de a explora universul aflat dincolo de limite. El este scafandrul cel mai ascultător, executantul perfect al ideilor romancierului. El poate trăi „boala naturilor puternice" : *fascinația adîncurilor*.

Ultimele cărți ale lui Nicolae Breban sînt cărți ale hybrisului. O încălcare sistematică a regulilor de conduită să le spunem literare. O alianță de zile mari cu personajul kitsch, un ocol prin teritoriile kitsch ale literaturii. Romanul se descoperă și își descoperă rostul după lungi, după sîcîitoare incursiuni prin teritoriile kitsch ale prozei. Eroii se plimbă în lungi călătorii de plăcere, întîrzie prin localuri mizerabile, poposesc în case de snobi. Faptele lor *comune* se ridică împotriva altor fapte, biografiile lor pestrițe pot primi semnalele „inconștientului colectiv". Aici, în aceste teritorii kitsch pe care cotidianul cel mai frivol cu putință își risipește semnele prezenței sale, personajul kitsch poate să-și amintească, să atingă adevărurile sale „adînci". Poate să-și realizeze ființa sa adîncă. Să se conecteze la istoriile „dintotdeauna" ale spiritului omenesc. Să se realizeze sub semnul său arhetipal. Devenind, de pildă, *Don Juan*. Trăind realitatea lui Don Juan. Umilința eroilor nu e fără legătură cu umilința romancierului : romancierul trebuie, el însuși, să se „supună", să se „umilească" în fața marilor adevăruri pe care le poate cuprinde. Paginile sale kitsch, putem noi

Scanned with OKEN Scanner

înțelege, eroii săi kitsch, frazele sale uneori agramate, citatele șchioape, aforismele transcrise din memorie (anapoda !) nu sînt decît o îndelungă și plină de superstiții umilință în fața literaturii celei mari, în fața Romanului. Canossa brebaniană este plină de semnele literaturii de larg consum. În literatura modernă, nu o dată terorizată de termenii reificării, *Drumul la zid* (1984) încearcă forța unei specii propunîndu-ne o epopee a dereificării. Odisee a unui cuceritor de spațiu spiritual, ultimul roman al lui Nicolae Breban oferă o insolită experiență a viului. Un epos al învierii. Romanul stă în cumpănă cu *Bunavestire* (reluînd, cu melancolică obstinație, pagini mai vechi, îndeosebi din *În absența stăpînilor*) și, dacă am înțeles bine sensurile acelor cărți, putem descoperi aici unghiul din care romancierul își servește replica, punctul din care lansează un „atac" împotriva ideilor mai vechi. Vechile romane erau ale energiilor dezlănțuite, *Francisca* relansînd, în romanul românesc, indivizii vitali, purtătorii unor energii ieșite din comun. La zidul plîngerii, Castor Ionescu poate afirma :

„Blestemul meu este că depind de energie, dacă nu ar fi așa, dacă n-aș fi atît de stupid legat de energie, cine știe, poate că aș putea să mă redresez. Să rămîn pe loc, să continui să trăiesc, ca și ceilalți, în mijlocul celorlalți. Nu printre cei mai musculoși, nu printre cei mai vitali și mai cheltuitori cu forțele și cu ideile lor. Nici măcar printre medii, nici măcar printre mediocri. Măcar la «fund», la «baza» societății vii, în stratul acela subțire și anemic care desparte viața de primele straturi ale morții, de straturile tulburi ale vieții, unde se trăiește «întrerupt», lînced, incert, unde apar bolile melancoliei și ale stenahoriei, *spleen*-ului, sau placidității. Dar, iată, încă nu știu dacă sînt admis și acolo, la baza vieții, printre peștii aceia abisali, orbi, fără culoare, apți de toate tropismele, ce se mișcă rar și zac secole îngropați în mîl și nisip, un fel de rocă submarină, în care tresare, din cînd în cînd, amintirea mișcării. Doamne, de ce depind de energie ?".

S-a spus, cu suficientă îndreptățire, că acest Castor Ionescu este replica lui Grobei, că însuși numele său încearcă a sugera dubla natură a personajului : zeu și om,

Scanned with OKEN Scanner

erou mitologic și prezență anonimă. Am adăuga că vizibilă este aluzia la un tip de animalitate : el este nu numai zeu și om, el continuă și se înfrățește, printr-un „destin" propriu, cu castorul, animal capabil de o ciudată automutilare. Grobei *creștea,* demonismul său era ofensiv. El dobîndea forța în partea a doua a romanului, ca profet al unei noi religii. Nucleele noii religii erau textele zeului Farca, texte care puteau stîrni fascinație, care puteau dezlănțui energii. Puteau umple un recipient. În *Drumul la zid* Castor Ionescu este doar supusul bolii sale, care nu este altceva decît pierderea de energie. Un fel de asceză involuntară (e „alesul") îl absoarbe într-o lume de „margine".

Ceea ce era la alți brebanieni fascinația adîncurilor („boala naturilor puternice") devine, în drumul la zid, o „chemare" a trupului. Trupul devine purtător de limbaj. Într-un anume fel, *trupul* înlocuiește discursurile moraliștilor brebanieni. În celelalte romane el *vorbea* în numele unor existențe care iubesc ascensiunea, care degustă din plin viața. Au o extraordinară poftă de a trăi. Contactul viului cu universul inert („drumul la zid") se realizează în interiorul unor stări experimentate de celelalte personaje ale naratorului. Dereificare, derealizare, destructurare sînt termenii unei poetici mai degrabă antiromanescă. Cercetarea romancierului atinge ultimele ei limite, esențializînd.

Cine a citit *Tinerețe fără tinerețe* și *Sacru și profan* de Mircea Eliade poate înțelege mai bine orbitele personajelor, hermeneutica operată de Castor Ionescu și, mai ales, *arca* în care locuiește în primele capitole. Scriitorul își pune eroul să citească și să interpreteze texte care vor ilustra istoria lui. El va deveni, cu alte cuvinte, text, el se va întrupa din acele lecturi.

În jurul lui Castor Ionescu se grupează personaje brebaniene prin excelență, oglinzile „carnivore" care îl devorează. E lumea pe care o descoperă acolo, în adînc.

Ca și în *Bunavestire,* brebanienii dau onorul marelui personaj. Brebanieni : ființe din Bosch dar și cele extrase din romanele puterii, o lume care este asociată și se asociază doar în urma poruncii Creatorului. Care ascultă de Vocea sa. Lazăr, omniprezentul, este puternicul

Scanned with OKEN Scanner

secundant, oficiantul ritualurilor acestei lumi. Soția sa realizează sistemul de vase comunicante al „viului" — androginul mitic.

„În literatura modernă, scrie Salvatore Battaglia, *(Mitografia personajului*, Ed. Univers, 1976, pg. 413) se repetă la intervale dese termeni ca : haos, anarhie, iraționalism, (cu imaginile respective : labirint, dedal) aplicați valorilor morale și celor mai tipice manifestări ale realității actuale. Opere ca acelea ale lui Joyce, Kafka, Céline, Faulkner, Henri Miller, Sartre, Camus, și așa mai departe sînt avide și terorizate de violență și de distrugere. Personajele se ivesc din profunzimi psihice obscure și imposibil de sondat. În adîncul ființei lor se află forme de experiență dezordonate și nesocotite, radical sălbatică". *Eposul barbar* se numește capitolul din care am extras aceste observații. *Drumul la zid* ne permite să observăm mai clar punctele de întîlnire ale prozatorului cu *barbarii* epocii moderne a romanului, dar și punctele de divorț, de revoltă, de furie, de contestare a „barbarilor" în numele unei credințe aproape fanatice în drepturile genului de a fi purtătorul unui mesaj. Fiu risipitor al unei vocații rare, scriitorul e solicitat de adîncurile insondabile, de protoistoriile unei lumi fabuloase. Huliganii, omul-kitsch, experiența viscerală a spiritului, delirurile intelectuale ale eternilor diletanți brebanieni privitoare la noul ev mediu, toate transferîndu-se dintr-un roman în altul și depunîndu-se, firește, cu o gravitate nouă, în ultimul roman, îl alătură pe scriitor maeștrilor sus-citați. Dar, spre deosebire de cei numiți mai sus, scriitori geniali, fiecare în felul lui propunînd aventuri dizolvante, Breban propune *salvarea* personajului, *ieșirea* lui din condiția barbară. În arca lui, hermeneutul Castor Ionescu traversează barbaria, întorcîndu-se înapoi : el este alesul Creatorului său. Aliați pot fi, pe acest drum al purificării, și Thomas Mann dar și Musil *(Omul fără calități* poate fi un reper fundamental al noilor universuri brebaniene) și Dostoievski, creatorul lui Mîșkin, dar și Tolstoi, cel ce și-a asumat destinul unui creator de religie. Întoarcerea înapoi a lui Breban, odiseea lui este, mai întîi, un demers teoretic. Formele nu sînt dizolvate, romanul rămîne intact, personajul, piatra lui unghiulară.

Scanned with OKEN Scanner

Cu fața la noii barbari, Breban nu-i uită pe marii constructori, geniile echilibrate, dătătorii de Lege. Familiile, orașul, instituțiile, însăși ieșirea la rampă a naratorului, însuși *drumul la zid*, confruntarea cu concretul, cu telu-ricul, însăși mărturisita experiență a viului, toate sînt „clasice". Aparțin unei civilizații a romanului spre care scriitorul privește cu jind. Drumul scriitorului în necunoscut, aventura sa de cavaler medieval nu ignoră ba chiar presupune prezența ideii, protecția (și chiar tirania) ei, incandescența nucleelor mereu abandonate.

Duplicitatea lui Nicolae Breban este deconcertantă dar nu sterilă. Un program înflorește pe solul ei. Un program dictatorial, lipsit de mlădiere, supunînd artistul Creatorului, rafinamentul Vieții. Frazele, arhipline, par a se răsturna mereu sub povara încărcăturilor de sens ; adesea cuvintele sînt așezate în ghilimele pentru a ne sugera că, în forma lor obișnuită, sînt incapabile a purta vocea auctorială. Un gîlgîit interior poate fi ascultat între superlativele, adesea enervante, care se zbat pe suprafețele paginilor. Sadismul (sau, poate, masochismul) brebanian — propoziții scîlciate, agramatisme — poate constitui, el însuși, obiect de studiu. Un studiu despre capacitatea de a se umili a celui ce înfăptuiește întru spiritual.

* * *

De la personajul contestatar la autorul contestatar : paginile lui Nicolae Breban, s-ar putea crede, ar trăi nu o dată, prin răzvrătirea față de modelul romanesc cel mai apropiat. Față de Dostoievski, care-i este, în anumite cărți, tutore, față de Thomas Mann. Prea încrezător în vocația sa de *romancier*, Nicolae Breban va fi inovator cu măsură, transferînd la nivel ideologic ceea ce nu poate sau se sfiește să rezolve din punct de vedere estetic. *Bunavestire* și *Don Juan* mișcă idei paradoxale, agită gînduri pe care doar diletanții săi, liberi de orice constrîngere, le puteau pune în prim plan. Gînduri și idei inacceptabile, frizînd „renașterea" unui nou ev mediu, pledînd, cu multă energie, pentru o *reîntoarcere*.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce putem să adăugăm este că proza structurilor de adîncime, proza „dostoievskiană“ propusă de Nicolae Breban a stimulat o seamă de autori. Mai mult decît alți importanți prozatori de azi, Breban a făcut școală. Bujor Nedelcovici, Virgil Duda, Mihai Sin, Gheorghe Schwartz, Ștefan Tănase îl continuă cu mai multă sau mai puțină încredere. Fascinații săi adolescenți, iradiantele sale femei, magnetismul eroilor săi au creat, dacă nu o școală, cel puțin o nouă libertate de mișcare în proza deceniului al optulea.

Declarațiile, mărturiile, confesiunile scriitorului nu sînt prea numeroase ; Breban iese foarte rar în arenă ; însă atunci cînd iese, face totul ca să se înțeleagă că acel care vorbește este un mare reformator ; ca să se priceapă că problemele abordate, cele capitale, îl au lîngă ele pe cel chemat să le rezolve odată pentru totdeauna. E drept că, în discursurile sale programatice, scriitorul scapă adesea frînele (precum eroii săi) în texte de acest gen : „O cultură vitală, puternică, tînără ca a noastră, trebuie să găsească în sînul ei forțele care să se încordeze cu acel zgomot victorios al mușchilor care aleargă pe spatele herculean atunci cînd brațele sugrumă leul din Nemeia, leul imperial, demn și bătrîn“.

Puțintică demagogie nu strică, nu-i așa ? se va putea întreba cititorul unor asemenea vorbe teribile.

Scanned with OKEN Scanner

GENERAŢIA '60 (II)

De la exerciţiul jurnalistic la nuvelă şi la roman. Documentul, ancheta, reportajul-insert ca resurse de creaţie. O literatură a deceniului şase, scrisă „după douăzeci de ani" ? De la o utopie la alta.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre reporterii „mai vechi“ (cărţi de reportaje de început : *Slăvim Republica Populară Română* — 1952, *Opiniile unui pământean* — 1957, *Lumină* — 1960), Radu Cosaşu este printre puţinii care, alăturîndu-se „noului val“, reuşeşte să rămînă publicist de excepţie, susţinînd cu strălucire, în diverse reviste, rubrici care certifică o vocaţie. În cărţile sale de prozator, în romane ca şi în nuvele, scriitorul nu şi-a renegat meseria iniţială şi nici nu s-a dezis, în vreun fel, de pagina de ziar. Dimpotrivă. Radu Cosaşu rămîne, în continuare, un autor de ziare, un cititor de ziare, un scriitor de tablete. Dragostea pentru consemnarea scurtă, exactă, o întrece pe aceea a naraţiunii din belşug ornate. Radu Cosaşu nu povesteşte răbdător, nu pregăteşte cu minuţiozitate intrarea în scenă, gestul, evoluţia eroilor. El citează copios din ziare, reviste, afişe, radiojurnale. Scriitorul iubeşte atît de mult colajul jurnalistic, încît a ţinut să demonstreze (şi a reuşit) că o carte poate trăi doar din citate, în absenţa ficţiunii. Reporterul, om al faptului viu, declanşează blînde, ironice atacuri asupra ficţiunii. O carte se intitulează *Viaţa ca în filmele de cinema*, scriitorul inversînd firescul raport ce ar fi trebuit să existe în această culegere de cronici ori pseudocronici cinematografice. Romanele *(A înţelege sau nu*, 1965, *Maimuţele personale*, 1968) folosesc din plin colajul, fraza seacă, telegrafică. Scriitorul are grijă să-şi aleagă personajele în aşa fel încît textul de jurnal să-i folosească. Unul din principalele personaje din *A înţelege sau nu*, Vladimir Sadowski, însoţeşte, mai întîi, un boxer în cursă spre titlul

Scanned with OKEN Scanner

mondial, apoi devine Mister Europa, face o croazieră pe yachtul Lolitei Marcia, Miss Europa, și îi fură acesteia un colier de perle trimise de Aga Khan. Tatăl Lolitei e, desigur, arhimilionar. Pe o cutare insulă, Mister Europa îl cunoaște pe cel mai mare colecționar de autografe din lume, părăsind moștenirea arhimilionarului (presa consemnează scandalul, Radu Cosașu citează presa). Cariera escrocului internațional se încheie la București, unde Vladimir Sadowski devine agent al Siguranței, brută schingiuitoare de comuniști. Sfîrșitul individului e, bineînțeles, lamentabil. În *Maimuțele personale,* eroul principal e tot celebritate, sportiv excepțional, intervievat (Radu Cosașu citează tot) de crainicii radiolului și slujbașii ziarelor. Fotbalistul Paul Rusescu are o biografie foarte încărcată, pe care și-o mai încurcă și el înamorîndu-se de cine nu trebuie. Într-o nuvelă ceva mai veche, erou e un excelent călăreț, Bombea, strălucit prin prostie, săltînd în carieră prin performanța sportivă, spre stupefacția naratorului. Excluzînd sportul, situația ar fi absurdă (Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu, în concurență pentru postul de copist).

Radu Cosașu caută deci *spectacolul* și spectacularul, lumea investigată fiind, pe multe pagini, aceea a *jocurilor :* a jocurilor sportive, de noroc ș.a.m.d. Un adevărat fotoliu de gală îi este rezervat cititorului la cursele hipice, la care sînt aduse, pe mai multă sau mai puțină vreme, o serie de personaje. Bine, deci, reprezentate sînt, în cartea lui Radu Cosașu, jocurile de noroc (scriitorul își lasă eroii în voia hazardului spre a sublinia felul în care își face loc necesitatea istorică). Romanele autorului se pot citi în paralel cu cărțile teoretice consacrate *jocurilor* pentru a urmări locul și rolul pe care acestea le au în definirea lumii lui Radu Cosașu. Categoriile fundamentale ale jocurilor (prin Roger Caillois, *Les jeux et les hommes,* Gallimard, 1967, p. 50—59), *agôn* și *alea,* prima deci definind întrecerea sportivă, a doua jocul de noroc, sînt elemente centrale, mai întîi, ale romanelor. Practicanții primei categorii sînt „pozitivii“ lui Radu Cosașu, ultimii, exponenții unei lumi în degringoladă (aici ar mai fi loc pentru nuanțări). Dar dincolo de acestea putem descoperi, în literatura lui Radu Cosașu,

Scanned with OKEN Scanner

pasiunea pentru simetrii, existențe paralele (romanul *A înțelege sau nu* are ca subtitlu *Vieți paralele în toamna lui '44*), paralelisme ce devin suverane în colajele din jurnalistica de mai tîrziu (*Un august pe un bloc de gheață, Alți doi ani pe un bloc de gheață, Ocolul pămîntului în 100 de știri*). „*Agôn* și *alea*, scrie Roger Caidois, traduc atitudini opuse și, într-un fel, simetrice, dar ambele sînt supuse aceleiași legi : creația artificială între jucători în condiții de pură egalitate, pe care realitatea o refuză oamenilor. (...) Jocul, *agôn* sau *alea*, este deci o tentativă de a substitui confuzia normală din existența curentă cu situații perfecte". Umorul literaturii lui Radu Cosașu derivă din contradicția între „situațiile perfecte" propuse de „joc" și carențele „jocului", avatarurile celor implicați în el. Condiția de jucător a eroilor lui Radu Cosașu e comică. Simetriile propuse de autor aduc în pagină, consecvent, *faptul* care cenzurează jocul, *evenimentul* care, la rîndul lui, sfărîmă simetriile.

Spectacolele literaturii lui Radu Cosașu nu sînt spectacole gratuite. Din actor al lor, personajul poate deveni creator al lor (și invers). Jurnaliștii, scriitorii sînt personaje curente ale literaturii sale, implicate, pe rînd, în *joc* (scriind, firește, reportaje). Neîncrederea autorului în *ficțiune*, promovată în *Maimuțele personale* ca joc devine, în timp, un stil de lucru, și cărțile de colaj jurnalistic arată că scriitorul și-a făcut, din această neîncredere, un fel de profesiune de credință. *Maimuțele personale* e un roman prea eterogen pentru a fi carte rezistentă ; artificiile compoziționale, prea numeroase, sînt pînă la urmă stridente și numai colecționarii de noutăți, cei ce vor să consemneze un număr neobișnuit de tehnici literare pot să-l recitească oricînd cu interes. La persoana I, a II-a, a III-a autorul se adresează publicului, pe care, pe rînd, îl flatează, îl ironizează, îi face declarații de dragoste sau de dispreț. Stilul telegrafic alternează, pe aceeași pagină, cu fraze spilcuite. Scriitorul transcrie articole, necrologuri, dar și reclame, respectînd, în punerea lor în pagină, forma din jurnal sau de pe perete. Descoperirile sînt ale avangardiștilor, care, cel puțin în literatura noastră, ezitaseră să le folosească în roman (sau nu consideraseră romanul ca un gen propice

Scanned with OKEN Scanner

artei lor). Confesiunea eroului principal — uneori presărată cu analize psihologice făcute în răspăr — e întreruptă de *Rezumatul capitolelor precedente* sau de *Rezumatul capitolelor ulterioare*, și unele și altele la fel de abracadabrante. Din cînd în cînd se înșiruie, în cel mai pur stil suprarealist, cuvinte, unele anapoda. Și *Maimuțele personale* nu se putea încheia decît la modul dadaist ori joyce-ian, cu acest text : *Inua 3 Obrieritoanaalungărință. Amintire. Maimuțele personale* e o bufonadă inteligentă, în care voința de jongler a autorului o devansează pe aceea de creator.

Un concept care adună în jurul lui (în proza lui Radu Cosașu) toate ironiile, gingășiile, posibile și imposibile, stimulînd umorul ori melancoliile, este acela de *destin*. Eroii lui Radu Cosașu sînt superstițioși (ne referim la „burghezii“ autorului), cred în predestinare, își hotărăsc acțiunile în funcție de o cifră ieșită la zaruri sau de vreo apariție oarecare (ș.a.m.d.).

O limită foarte fină între ironie și autoironie încarcă *Supraviețuiri* cu subtexte surprinzătoare. Scriitorul renunță la savantlîcul tehnic, la năzdrăvăniile compoziționale. Povestirile dau sau vor să dea senzația *confesiunii*, a *supraviețuirii* (am subliniat dispretul autorului pentru fantazare prin literatură, prin transformarea vieții, prin scris, în ficțiune.

Supraviețuirile lui Radu Cosașu reprezintă cea mai completă dare se seamă asupra literaturii deceniului al șaselea. Scriitorul povestește fără rețineri, nu are secrete, el este personajul pe care se fac — s-au făcut — experiențele. Cele trei volume ale *Supraviețuirilor* vorbesc despre viața unui tînăr scriitor „de altădată“, convins de adevărurile epocii proletcultismului literar, inflamat de teoriile momentului. Cum a fost epoca ? Radu Cosașu răspunde detailat, el a cunoscut totul, are umorul de a mărturisi deschis cum a trecut peste evenimentele și întîmplările „care l-au condamnat la stupizenie“. El a fost gazetar fiindcă toate decaloagele momentului recomandau „tînărului scriitor“ publicistica. A fost reporter fiindcă „cunoașterea vieții“, documentările pe teren erau solicitate insistent tînărului scriitor. Și Radu Cosașu scrie reportaje, se documentează, „cunoaște viața“ așa cum o

Scanned with OKEN Scanner

fac, în acei ani, și Pop Simion, și Alecu Ivan Ghilia și Petre Sălcudeanu, și mulți alții. Există însă dincolo de aceste reportaje o agitație pe care doar cunoscătorii o receptează ; agitația care își are momentele ei de vîrf, eroii și vedetele ei. Radu Cosașu a fost vedeta unor asemenea momente... El se confesează și „ca vedetă“ a unor asemenea momente. Ce mărturisește Cosașu ? El vorbește fără rețineri despre viața familiei sale ; despre iluziile tuturor alor săi. O parte dintre eroii „Supraviețuirilor“ au devenit personaje, scriitorul i-a valorificat și altădată în romanele sale. Familia devine o piesă importantă a dosarului său ; nimic, în epocă, nu se poate fără dosar, așa că el va trebui să (ne) povestească mereu despre familia sa, despre rudele sale, cu umor, cu ironie, desprinzînd mereu, din imensa diasporă, cîte un rătăcitor care îi pătează biografia. Tînărul revoluționar e pus în situația de a renunța „la familia sa“ care... Scriind „Despre umor, în general și despre evrei, în special“, Henri Wald arată, și pe urmele unui studiu al lui Alexandru Claudian (vezi R.C.M. nr. 489—490, 15 aug.-1 sept. 1981) că „omul naturii“, agricultorul, e mai puțin omul dialecticii ascuțite și mai mult omul talentului de a povesti cu amănunte concrete și pitorești. Omul economiei bănești, omul orașului este omul argumentației logice și stricte. El nu *povestește* în seri lungi de iarnă ; el trebuie *să convingă*... Deprinși să discute în contradictoriu, să argumenteze și să contraargumenteze, evreii și-au dezvoltat gustul pentru abstracție și concizie pierzînd în mare măsură sentimentul naturii și al vieții spontane. (...) Aveau nevoie de umor, acest efect suprem al rațiunii, pentru a se acomoda cu ostilitatea, mai mult sau mai puțin intensă a celor care îi socoteau mai diferiți decît erau în realitate. Oricum, confruntarea cu ceilalți i-a pregătit să se confrunte mereu cu ei înșiși. Nici un popor n-a făcut atîta haz de necazurile lui ca evreii. Însă ridicat atît de des la cea mai înaltă tensiune, umorul evreiesc are și un fir, mai subțire sau mai gros, de tristețe, de melancolie, de nostalgie“.

Tînărul e „trecut prin viață“, poartă experiențele vremii sale. Autobiografiile produse vorbesc despre „un

Scanned with OKEN Scanner

erou al timpului său" : „Aveam șapte autobiografii — de cînd mă născusem ; prima — la intrarea în activul U.A.E.R-ului, în 1948 ; a doua — la angajarea în redacția Gazetei elevilor, în 1949 ; a treia — la angajarea în redacția *Victoriei tineretului,* tot în 1949 ; a patra — ca muncitor la „Timpuri noi", unde fusesem trimis, într-o probă de foc, după descoperirea, nu de către mine, că *mon oncle* face spionaj la Viena, în 1950 (...). De la a cincea autobiografie — în 1951, la intrarea în redacția unui ziar militar, la Cluj — fără să dețin vreo informație, fără vreo explicație psihologică profundă, îl trecusem, cu de la mine putere, între decedați (...)... în următoarele opere, tot mai întinse și mai amănunțite, două cu totul ; una în 1952, la înscrierea în Școala de literatură Mihai Eminescu și, doi ani mai tîrziu, la reangajarea mea în redacția unui ziar de unde fusesem exclus...". Biografia lui Radu Cosașu, ale cărui fapte de glorie sînt legate, în anii ce vin, de „doctrina adevărului integral", și ea evocată, de alte „excluderi", reprimiri și reabilitări, nu e prea diferită de biografiile colegilor săi de generație ; a colegilor care au avut puterea de a supraviețui ca scriitori. Necontenitele erezii ale tinerilor fac parte din procesul firesc al devenirii literare în deceniul al șaselea. *Școala de literatură* era necruțătoare cu ereticii. În amintirile foștilor elevi nu puține pagini sînt consacrate *lecturilor interzise,* cărților strecurate fraudulos în „instituția de literatură". Alte pagini sînt consacrate percheziților. Se căutau și se confiscau, scriu foștii elevi dar și foștii dascăli, cărțile lui Arghezi și Blaga, ale lui Bacovia sau Ion Barbu. Pedepsele erau severe, dar cărțile circulau în continuare. Niciunde în România nu se citea atîta „literatură subversivă" ca aici, declară undeva Alexandru Andrițoiu. Sancțiunile curgeau, unele dintre ele nu se opreau între hotarele școlii. Labiș era anatemizat în discursul principal, rostit cu ocazia primului congres al scriitorilor, alții exmatriculați. Drumul scriitorului român al deceniului șase trece și prin subteranele experiențelor dure. După momentele „utopiei" tînărul scriitor va depune un efort de individualizare, aspru sancționat.

Scanned with OKEN Scanner

Radu Cosașu are experiența înfrîngerilor, a eșecurilor, dar are și umorul de a le întîmpina zîmbind ; are umorul — am putea spune parafrazîndu-l pe Henri Wald — acelor care de două mii de ani au experiența supraviețuirii. Alți eroi ai unor întîmplări „senzaționale“ s-au detașat cu mînie de „personajul luminos“ al primelor lor aventuri literare : de la elogiul nediferențiat al anilor '50, ei s-au retranșat — după „supraviețuire“ — într-o literatură sumbră, cu eroi terifianți și fapte îngrozitoare. Unii, ca Pop Simion, transformă în fabule istoriile de altădată : fostul paradis devine o junglă în care se trăiește după legile junglei. Imaginile sînt răsturnate, fiecare dintre „foștii reporteri“ refuzîndu-și, cu mînie, imaginile de odinioară. Multe dintre vedetele anilor '50 își reneagă opera ; Radu Cosașu nu și-o reneagă. El și-o asumă. El are curajul de a se obiectiva, de a privi cu umor aventurile tinereții sale literar-revoluționare. *Supraviețuiri*-le sînt cărți care își trădează, cu voluptate, sursele, maeștrii, simpatiile. Nici o iubire nu e ascunsă ; nimic nu e rectificat. Toate sînt divulgate de un autor care, la o anumită vîrstă, are amintiri exemplare. Spre deosebire de alți scriitori ai deceniilor șapte și opt, Radu Cosașu nu e pitoresc, nu are timp pentru a povesti, pentru a ne fermeca prin faptele colorate ale unor întîmplări excentrice. El se divulgă pe sine. El descoperă, cu umor, cu ironie, mecanismele alcătuirii unui dosar. Cum poate fi alcătuit un dosar ? Cum poate fi alcătuită o biografie care să stîrnească admirația, care să asigure drumul liniștit al autorului în lumea cea mai de seamă a vremii sale ? Despărțindu-se de ai săi — care nu i-ar asigura liniștita capacitate de a căuta adevărul — despărțindu-se de mediul „mic-burghez“ așa cum o cer lozincile epocii autorul intră într-o lume „eroică“. El însuși e unul dintre eroii acestei lumi ; el condamnă, el afirmă adevărurile noi. Memorabilă e o convorbire între Vianu și tînărul său student, personaj „just ideologic“, suspectîndu-și profesorul. Suspiciunea nu se întinde doar asupra interpretărilor profesorului ; ea se întinde asupra faptelor celor din preajmă, asupra lecturilor... asupra scriitorilor. Tînărul Radu Cosașu (nu știu dacă pe atunci se numea așa) devenise cunoscut grație unei scrisori care

Scanned with OKEN Scanner

condamna poezia intimistă a Mariei Banuș. Ea a fost prima treaptă, primul simptom al vigilenței. Cum se manifestă, mai departe, tînărul ? Care e drumul său către înalta societate ? El trăiește în cea mai bună dintre lumile posibile și, totodată, e silit să „supraviețuiască", să înfrîngă timpul utopic al visurilor sale. Ca și Teodor Mazilu, Pop Simion (etc.) Radu Cosașu face parte din această ilustră promoție de gazetari. Istoriile primelor sale reportaje — și a primelor sale cărți de reportaje — nu sînt neimportante în economia cărții (lor).

Este remarcabil umorul cu care Radu Cosașu se prezintă în postura de erou perfect al cetății ideale. Totul e închinat revoluției, nimic nu e în afara ei. El trebuie să fie cavalerul fără prihană, dedicat pînă la capăt cauzei ; așa sunau textele exemplare, așa sunau lecțiile care îi asigurau nivelul ideologic. El trebuia să fie solidar, să răspundă chemărilor și comenzilor. Marea aventură a tînărului „supraviețuitor" începe în momentul — dacă va fi existat un asemenea moment ; dacă el nu va fi risipit în altele, adică în însăși istoria literară a deceniului șase — în care *lecțiile* inflexibilului sistem educativ vor fi înlocuite cu *lecțiile celorlalți,* adică ale lui Babel și Hemingway, a lui Malraux sau... Anatole France. Nici un scriitor al generației nu vorbește atît de patetic despre autorii preferați : ei au intrat în viața lui, i-au devenit familiari. *Tatăl* (evocat la începutul *Supraviețuirilor,* II), *familia* au fost... sau, în fine, sînt, înlocuiți de scriitorii revoluțiilor : *Armata de cavalerie* devine unul dintre argumentele supraviețuirii. Radu Cosașu nu se sfiește să-și parafrazeze autorii iubiți : orgoliul său de literat pare a fi minim, doar mărturiile iubirii contează ; doar capacitatea *de a fi devotat* pînă la capăt merită elogiul și admirația.

Care e adevărata condiție a eroului revoluționar ? Cărțile atît de iubite răspund la aceleași întrebări pe care le pun profesorii tînărului pornit să schimbe lumea dar mai răspund și la altele. Ele pot înlocui „familia". Aceste cărți pot deveni obiectul unui atașament fanatic sau aproape fanatic. Tinerețea putea găsi aici o cale și un răspuns, un orizont protector, o revoluție plauzibilă.

Scanned with OKEN Scanner

Altfel, tînărul scriitor trăiește între cărți, fanatismul lui e explicabil, dorința lui de a merge pînă la capăt, legată și de impulsurile unei vîrste. El trăiește asemenea marilor exploratori care sînt învinși de valuri sau *supraviețuiesc*; care se pot salva, după ce furtunile i-au purtat către locuri nebănuite. Comparația e vie, își are rolul ei. Literatura lui Radu Cosașu e plină de aventurieri, de oameni ai riscurilor romantice. Dar există în literatura lui o gramatică a alibiurilor. Eroul *supraviețuitor* își planifică supraviețuirea : el se regăsește într-un revoluționar „de front" care a supraviețuit desigur după ce a înfruntat riscuri mult mai mari ; și Babel (modelul lui e cel mai apropiat) și Hemingway (primul mare scriitor contemporan din vest care pătrunde la noi : care face modă la noi) și Malraux au trăit pe fronturile revoluțiilor. Fanatismul eroului din *Supraviețuiri* e mai mult o formă de bovarism. Altă sursă de umor : existența prin substituire. Tînărul autor, privat de contextul firesc, trăiește prin modelele sale.

Există un adevărat cult al modelelor în literatura lui Radu Cosașu. *Supraviețuiri* II începe așa : *Îi sărutam mîna tatălui meu — de trei ori pe zi.* Ritualul copilăriei devine un ritual al maturității. Rareori am citit pagini despre Isac Babel („prin Babel") mai vii decît acelea ale lui Radu Cosașu. Cele mai frumoase pagini despre Lucian Raicu (prezență continuă, uneori tutelară a „Supraviețuirilor") le-a scris Radu Cosașu. Labiș, Raicu, Mazilu sînt cei care veghează la cultul prieteniei, al solidarității, cei care țin treze flăcările inocenței....

Căci fără îndoială generația a fost una care și-a avut în INOCENȚĂ subiectul ei cel mai de seamă. În *Supraviețuiri* experiențele eroului sînt ale ieșirii din inocență. Planurile afirmării se încurcă mereu, politicul, socialul, eroticul, se amestecă între ele. Fiecare plan îl ironizează pe celălalt. Inițierea sexuală nu se desparte de inițierea politică, părinții iubitelor sînt mereu implicați în aventuri ce depășesc posibilitatea eroilor de a le înțelege. Textele dogmei se suprapun peste „declarațiile de amor", declarațiile de amor sînt substituite prin conversații pe teme politice. Adolescentul din *Supraviețuiri* este copleșit de simțul răspunderii și se însoțește cu tinere ce și ele

Scanned with OKEN Scanner

sînt copleşite de simţul răspunderii. Ipocrizia sublimă a afectării maturităţii ! Mazilu este necruţător, tăios, ipocriţii săi sînt făpturi subumane ; Cosaşu înţelege şi iartă tot, el e îngăduitor, blînd, fanatismul său are mereu portiţele deschise zeilor compromisului. Viaţa cea adevărată învinge lozincile dar cu tact şi tactică, încălcînd tacit legile de fier ale vigilenţei. Lumea nouă nu admite jumătatea de măsură, dar viaţa lucrează şi altfel. Secretele teribile ale noii societăţi sînt bazate pe instituţia numită cadre care îşi are zeii ei doar aparent intangibili. Între lozinci şi teze apar mereu tentaţiile ; tînărul e un sentimental şi un coruptibil. El *supravieţuieşte* pe toate căile pe care se poate supravieţui ; lîngă el lumea se agită, el are întotdeauna rezervele de candoare care pot sluji toate qui pro quo-urile posibile. Totul poate deveni justificabil, dacă există lozinca sub semnul căreia tîrgul să devină nobil. Tînărul înamorat tranzacţionează în numele marilor idei. Adolescenţa îşi are capcanele ei de o perfidie fără seamăn. Sau — *Supravieţuiri* e şi o carte a parafrazelor — un titlu mult iubit în acei ani, *viaţa învinge*. De fapt nu am parafrazat decît titlul lui Cosaşu : „viaţa învinge“ era un titlu frecvent în acei ani. „Viaţa învinge“ poate fi tradus şi cu „a supravieţui“..., dacă luăm bine aminte.

În cărţile „colajelor“ *(Un august pe un bloc de gheaţă, Alţi doi ani pe un bloc de gheaţă, Ocolul pămîntului în 100 de ştiri)* descoperim nostalgia vieţii frenetice, precum şi o anume compasiune în faţa existenţelor efemere. Solidar cu eroii săi descoperiţi prin ziar, în Honolulu, Wyoming, Paris sau Palermo, Radu Cosaşu deschide mereu porţi către o metafizică zglobie. De fapt, scriitorul rămîne în interiorul sentimentelor : „căsătoria secretă“ anunţată *(Viaţa românească*, 4/1974, text reprodus în *Ocolul pămîntului în 100 de ştiri)* este un adulter prelungit cu o vedetă a zilei, textul de jurnal : „Pentru mine nu mai există ficţiune, nu mai există literatura ficţiunii, nu mai există invenţie, nu mai există romane şi nu mai există ziare în afara romanelor, opuse nuvelelor, împotrivite literaturii. Nu există literatură care să sfideze ştirea Agerpres. Nu există decît tu cu lumea ta interioară, azi agenţia de presă care ţi-o ia înainte, mîine expresie

Scanned with OKEN Scanner

a unui scris perpetuu șantajat de anacronism. Literatura imediatului ? Nu. Literatură a mediatului. Roman sau ziar, totul te mediază, te relatează, te relaționează, te implică. O relatare a lui Reuter nu are valoare decît dacă poate fi paginată în ziarul tău interior care nu e altceva decît ceea ce se spune de atîția, cu dispreț și rictus de romanță : romanul vieții mele. Viața mea e un ziar, un jurnal, cu foiletonul său melodramatic, cu articolul lui de fond, cu filmele lui programate la orele de matineu și seară, cu tragedia ei culeasă la ultimele știri. Aceasta e concepția mea realistă, profund reportericească și, — cred eu — deplin dramatică, aptă — dacă au putere, o, numai dacă ai putere — să te obiectiveze pînă la Lucien Leuwen...“

Paradoxală negație a ficțiunii și afirmare a ei, cărțile și proza lui Radu Cosașu ! În timp, *textul* de ziar devine jurnal intim, iar acțiunea scriitorului *(decupajul)* o formă ironică de existență : o supraviețuire dincolo de cotidian, în atotprimitoarea galaxie Guttenberg.

*
* *

Cu *Unde ni sînt ficționarii ?* (1983) aventura lui Radu Cosașu continuă, *Supraviețuirile* au ajuns la al patrulea volum, din al cincilea apar prin gazete pagini hotărîte să spulbere și cea mai măruntă îndoială : aventura continuă cu orice risc. De fapt riscuri nu sînt, nu sînt chiar deloc, fiecare volum nu-i decît turul triumfal al învingătorului prin fața tribunelor care aplaudă. Aplaudăm și noi, nu cu ipocrizie. Ne place și volumul al patrulea, cu toate că titlul cel vechi a trecut la subsol iar în fața noastră a ieșit altul, vesel și proaspăt, capabil a defini, precum nici un altul, *condiția personajelor* dar și capabil a huidui, cu aceeași drăgăstoasă imprudență care o făcea proverbială pe Pena Corcodușa, vecinătatea. Ficționarii sînt craii literaturii, și ei ieșiți să petreacă. Dar sub semnul deplinei inocențe.

Deci titlul cel vechi a trecut la subsol, dar parcă mai mult spre a ne atrage atenția că, în epopeea *traversării*, Marele Personaj își păstrează intacte mijloacele. Ocrotit de zeițe, tînărul — nu încă scriitor de rangul întîi, nu

Scanned with OKEN Scanner

încă purtînd marca personalității, v.i.p.-ul ce strălucește, ca o lucrătură de fotograf de Paris Match, pe fața fiecărei fraze, — e încă la munca sau la muncile de jos, alături de alți muncitori vrednici de laudă. Atunci cînd nu colindă redacțiile revistelor și ziarelor.

La al patrulea volum Radu Cosașu începe să observe ce sursă de spectacol pot fi marile personalități care i-au însoțit tinerețea „dogmatico-revoluționaro-erotică". Primele trei volume cochetau cu ideea, cel de al patrulea se aruncă în brațele materne ale memorialisticii. E drept, memorialistică pentru cei hîrșîiți în secretele vieții literare, pentru cei care cunosc ticurile de limbaj al unui maestru sau al altui mare maestru. Pentru ceilalți *memorialistica* se resoarbe în vibrațiile mărturisirilor aventurierului. Doar noi îi recunoaștem pe Zaharia Stancu, Marin Preda. Noi putem jura cu mîna pe inimă că spectacolele maeștrilor sînt impecabile — dar nu numai portretele ci și stilul absolut aiuritor al lui Cosașu de a ne purta, ca într-un montagne russe, printr-un București al mutațiilor senzaționale : iată, ne spune Cosașu, amestecînd iluștrii cu anonimii și locurile sacre cu cele mai profane cu putință, propunîndu-ne, în aceeași frază, un șir de melodii, de imagini caleidoscopice — descoperind sentimentul vieții : „Pe la apusul soarelui, cam după o oră și ceva de cînd mă despărțisem de Gabi, idolul meu literar mă primi în biroul său tapetat în oglinzi dintr-un imobil care, peste ani și ani, avea să devină sediul Ambasadei Jawalahiriei Populare Libiene. Scrisese cea mai bună carte din cîte citisem după 23 August — un roman cu o familie de țărani...". Splendid acest „peste ani și ani" ! Unul dintre personajele cărții — ale serialului raducosașian — este tocmai Timpul. El egalizează, retează drepturile la majusculă. Face din confesiune un eveniment și din mărturisire un spectacol al inocenței. Uneori trucate după legea jocului *crăiesc* al... ficționarilor. Paradisul tinereții naratorului este spațiul în care se desfășoară o seamă de miracole. Izgonirea din Paradis e relatată cu ironiile - autoironiile exersate de prozator în primele trei cărți ale *Supraviețuirilor*. Lumea începuturilor sale literare e văzută cu o voioșie tragică (spune Lucian Raicu, cel mai exact dintre comentatorii lui Radu

Scanned with OKEN Scanner

Cosașu) dar și cu o cruzime abia mascată. Cu o suavă cruzime. De care doar Sebastian — unul din idolii lui Cosașu — mai era capabil.

Ficționarii e o carte de reconstituire a mediilor gazetărești.

Aflăm cine erau corifeii primilor ani ai deceniului al șaselea, cum sunau exigențele vremii. Mai aflăm cum arată un gazetar vigilent, combativ. Și care sînt recompensele pe care le primesc bunii vînători de șopîrle. O carte a mentalităților se naște din fiecare crochiu.

Dar cartea lecturilor — noua carte a lecturilor lui Cosașu ?

Celelalte cărți ne vorbeau de Babel et comp., de scriitorii unei revoluții. În acest volum mai aflăm că are și idoli nemărturisiți, compromițători cel puțin în epoca fierbinte a jurnalisticii sale. Mircea Eliade cu „trăirismul“ său (adolescență, autenticitate) apare — ciudat — model al unei literaturi ce a știut, la timp, ceea ce se cuvine abandonat.

Dragostea lui Cosașu pentru cărți e infinită, posibilitățile sale de a iubi, nelimitate. Ciclul *Supraviețuirilor* pune în evidență un anume fel de a iubi. Adolescentul teribil, „fanaticul“ fascinat de stele schimbătoare iubește mereu pînă la totala uitare de sine vedete politice scriitori, șefi, fiice de șefi, articole de gazetă, confrați, colegi, „pedagogi“. „Încrederea oarbă“ pe care o mărturisea Camil poate fi regăsită și în aventurile personajului lui Cosașu. Care, avînd în față modelele exemplare ale maeștrilor săi (pe care îi iubește cu aceeași uitare de sine), știe a se dezice, prin autoironie, de aventurile teribile ale tinereții sale. Pe care le sancționează așa cum fusese și el sancționat. La *munca de jos*, eroul lui Radu Cosașu — însuși Radu Cosașu — se privește în oglinzile unei epoci.

Una dintre preocupările *Ficționarilor* este subsolul. Viața la subsol. Într-o noapte autorul întîlnește pe unul dintre superiorii săi (ființă infernală) într-un subsol infect : detronat din demnitățile sale (acolo fusese urcat de o șansă oferită de epocă) omul rămîne mizerabil. Tînărul își contemplă cu satisfacție călăul de altădată. Un subsol mai complex e al „muncii de jos“, loc de pelerinaj obligatoriu al personajelor obsedantului deceniu. Ce face

Scanned with OKEN Scanner

naratorul atunci cînd ajunge la „munca de jos“ ? Evident, se îndrăgostește, evident, e urmărit cu dragoste infinită de reprezentantele „lumii de sus“. Observația lui M.R.P. cum că naratorul e „imatur ideologic și foarte precoce sexual“ e citată cu mare satisfacție de Radu Cosașu al cărui „certificat de noblețe“ rămîne semnat de epoca sa de subsol.

Cum se trăiește *la subsol* ? Cum se desparte naratorul de familia sa ? De tradițiile „burgheze“ ? Cum Oscar Rohrlich devine Radu Cosașu ? Răspunsul la ultima întrebare (cum se desparte tînărul de numele său ?) îi oferă lui Radu Cosașu ocazia unor pagini fascinante cum nu am citit de mult. Confesiunea e împinsă pînă-n pînzele albe, sîntem „la capătul sincerității“, acolo unde orice trebuie să devină ficțiune : totul e de vînzare, ar spune, cu ironie amară, un *ficționar*.

Scanned with OKEN Scanner

Teodor Mazilu

Dacă în *Supraviețuirile* lui Radu Cosașu amintirile aberațiilor proletcultiste dau savoare narațiunii, acceptate fiind de autor cu mare înțelegere și fără discriminare, dacă în cazurile lui Pop Simion sau ale lui Petre Sălcudeanu privirile înapoi sînt întunecate, parabolele lor, lesne descifrabile, prinzînd într-o plasă fabulistică erori și personaje, dacă Ion Lăncrănjan își îndreaptă fără cruțare mîniile către deceniul al șaselea, Teodor Mazilu pare a naviga prin literatura deceniilor șapte și opt deloc incomodat — cîtuși de puțin stingherit — de semnalele memoriei sale. Drumul său literar nu are meandre spectaculoase și nici subterane tactice, pline de rezerve păstrate pentru momentul oportun, resentimentele sale, nici o perioadă de exprimare cifrată. În numeroasele sale interviuri — există unele foarte întinse — scriitorul nu aruncă anatema asupra primelor sale cărți. Am putea afirma că nici unul dintre autorii citați mai sus (cărora le-am mai putea adăuga destule alte nume, de la Paul Anghel la Alecu Ivan Ghilia) nu și-a modificat atît de puțin formula literară ca Teodor Mazilu. Primul său volum de schițe, *Insectar de buzunar* (1956), primul său roman, *Bariera* (1959), sînt cărți în care putem recunoaște personajele dramaturgului de mai tîrziu. Replicile, situațiile, quiproquourile maziliene se află aici. Nici un autor al deceniului șase nu s-a refugiat din foileton cu atîta dezinvoltură ca Teodor Maziliu. Primele cărți ale lui Ion Băiețu sînt complexate de foiletonism, scriitorul nu are curajul de a le scoate de sub zodia ziarului. Pentru ziar au fost scrise, destinația deturnată îl îngrijorează. Teo-

Scanned with OKEN Scanner

dor Mazilu modifică numele criticaților, taie vreo frază agasant lozincardă, mai stilizează și foiletonul destinat a înviora pagina duminicală devine schiță satirică. *Oușor Pasăre* e compusă în vremea în care muncitorii erau trimiși la țară (sau plecau ei din entuziasm) să ajute agricultura. Care scriitor nu va fi salutat evenimentul ? Însuși Baconsky scria, în *Steaua* / 2/1954, *Balada muncitorului care pleacă la sat,* poezie ce, desigur, plăcuse, dacă scriitorul o reproduce în volumul *Cîntece de zi și noapte : „O noapte-ntreagă trenul l-a purtat / Ce gînduri fără număr îl purtară //...// Vor fi și piedici și dușmani destui / Credințe de demult și patimi multe / Și toate de pe-acum urechea lui / Din depărtare-ar vrea să le asculte“*. Oușor Pasăre al lui Teodor Mazilu e demagogul care le știe pe toate, care are la îndemînă toate lozincile... toată frazeologia necesară unui bun erou de ședință. El nu vrea să plece, dar vrea să fie ilustru, fie măcar și într-un articol de gazetă.

Ce nu se poate înălța pe fundamentul trainic al unui foileton satiric ? Campaniile publicistice ale momentului își au comandamentele și „modelele“ lor, Teodor Mazilu știe a aluneca printre cursele imediatului între vicii general-umane. Lecturile sale din moraliștii francezi proaspăt traduși devin nebănuit de eficiente. Dar dacă Teodor Mazilu îl conspectează pe La Bruyère, eroii lui citiseră ceea ce trebuia, erau la curent cu noutățile, cu moda, știau un număr impresionant de lozinci. *Galeria palavragiilor* e locul de încolonare al unui șir de personaje prin excelență maziliene. A primului grup de luptători ai cauzei Mazilu. *Cum e viața în ședințe,* e una dintre întrebările importante la care își propun a răspunde scriitorii anilor cincizeci. Doar cei mai în vîrstă (Marin Preda, V. Em. Galan, Zaharia Stancu), fiindcă colegii lui Mazilu aleargă pe teren și scriu reportaje ; Pop Simion străbate de la un capăt la altul drumurile așezate pe *Paralela 45,* Alecu Ivan Ghilia trimite *Scrisori din Bărăgan,* Paul Anghel de la Oltina, sat celebru din Dobrogea. Teodor Mazilu, așezat între gloria maeștrilor (care înfățișează, pe larg, lungi ședințe justițiare) și entuziasmul tinerilor săi colegi, scrie *reportaje de ședință.* Personajul său preferat e specialist în cuvîntări, știe ce trebuie spus și cum

Scanned with OKEN Scanner

trebuie. Vorbele celebre ale epocii sînt selectate și oferite în eprubetă. Baranga, de la care Mazilu a învățat cîte ceva, nu procedase altfel în primele sale comedii ?

Despre ce mai poate scrie posesorul unui „foileton satiric" ? Unul dintre personajele de succes ale începuturilor lui Teodor Mazilu e „tovarășul Mititelu", vigilentul care, dublîndu-l pe șeful de cadre, păzește intransigența și puritatea învățăturii. Omul își trage colegii prin odăi dosnice, îi spionează, îi interoghează, îi supraveghează : el e „omul cu misiune secretă". Omul cu misiune secretă e sancționat aspru de prozator : nu-și face datoria și e mutat disciplinar. Își continuă însă misia istorică : face ședințe secrete, îndeamnă la vigilență, fiindcă „dușmanul veghează". Personajul e extraordinar și sursa *bolii*, a delirului demagogic, vorbește suficient despre molimele, foarte puțin benigne, ale unui timp al suspiciunii. Citită azi, *Mititelu* vădește sugestii extraordinare. De la acest gen de schițe am putea ajunge la una dintre trăsăturile mai largi ale literaturii lui Teodor Mazilu : necunoscutul e o invenție a farsorilor lor, amenințările forțelor obscure nu țin decît de delirul demagogic. Lumea adevărată nu e dincolo de noi, doar farsorii arată „dincolo" pentru a ne distrage atenția de la afacerile lor veroase. Trăim, în imperiul evidențelor, dincolo de simțurile noastre nu mai e nimic. Cu aceste lozinci bine învățate în deceniul șase — cu această zestre de aur pentru un scriitor satiric — autorul va construi un univers de o frapantă noutate.

Gazetăria e o artă a dezvăluirii. Nimic nu rămîne ascuns pentru ea ; misterele nu există. Misterele relevă doar incapacitatea gazetarului de a fi misionarul publicului său. Nimic pentru sertar, totul pentru azi. *Totul se spune.* Cum se spune ? Iubind literatura și publicul ei, Teodor Mazilu nu îi ignoră slăbiciunile, eroii și eroinele : Zița cea ambetată face parte din publicul jurnalului, ea nu trebuie sub nici un chip dezamăgită. Într-un interviu semnat de Maria Mailat și publicat în *Vatra*, Teodor Mazilu declara cu mare mîndrie : „Amestecul de dialog administrativ, metafizică de ședință, concretețea împinsă pînă la pedanterie, ca de pildă : în ziua de 17 luna curentă tovarășul Ilie Pantelimon s-a amorezat brusc de o

Scanned with OKEN Scanner

tînără dactilografă — etc. etc., sînt procedee pe care, de ce nu aș recunoaște, eu le-am descoperit".

Adevărul e că descoperirile lui Teodor Mazilu fuseseră prevăzute în tabelele Mendeleev ale elementelor comice — în tabela Caragiale a prozei românești. Amestecul de stil administrativ, concreteţea împinsă pînă la pedanterie, le practicaseră, cu succes, Caragiale și urmașii săi. Nici „metafizica de ședință" nu e descoperirea absolută a lui Teodor Mazilu : dar Teodor Mazilu are curajul și inteligența de a rămîne între personajele care trăiesc o prelungită euforie ședinţomană. A da cotidianului insignifiant pe care fiecare cetățean poate să-l trăiască onest, aura evenimentului grandios, despre care fiecare gazetar al epocii trebuie să scrie, iată una dintre descoperirile larg fructificate ale jurnalistului Teodor Mazilu. Grandilocvența eroilor săi nu are limite. Cele mai mărunte probleme ale vieţii sînt tratate cu fraze luate din cărţi — din ziare și reviste. Stilul acesta supervizează și falsifică toate problemele cotidianului.

Nimeni nu luptă pentru reabilitarea cotidianului ca Teodor Mazilu — pentru demistificarea lui, pentru despovărarea lui de restul vorbelor mari. El are, într-o măsură rar întîlnită chiar în această epocă a reporterilor, sentimentul „cotidianului" ; al faptului comun ; al omului comun, ale cărui opţiuni și valori se degradează continuu, într-o epocă de inflaţie a vorbelor mari.

Eroii lui Teodor Mazilu („proștii sub clar de lună") poartă în ei nostalgia unui anume paradis : acela descoperit în literatura de duzină, în foiletoanele de larg consum. Există o frazeologie de serie, care simplifică imaginea lumii noastre ; care ne oferă imaginea unui paradis aflat la doi pași. Cum se va trăi în societatea de mîine ? Primele personaje demne de interes ale literaturii maziliene sînt specialiștii „societății de mîine", oamenii care au rezolvat toate problemele posibile și imposibile, fiindcă au citit Cartea. Cartea unică : din ea își extrag certitudinile, înţelepciunea, stilul. Dacă „nimic nu trebuie ascuns", înseamnă că *ședința* e cea care le rezolvă pe toate ; că limbajul ei e cel ideal ; că nimic nu poate exista în afara limbajului și a temelor de ședință. Totul

Scanned with OKEN Scanner

devine „ședință“ în literatura de început a lui Mazilu. Nici chiar îndrăgostiții nu se pot despărți de acest limbaj „just“. Nimic nu poate rămîne fără control, fără supraveghere, zice zîmbind prozatorul.

Scriam că primele cărți îi prefigurează romanele și piesele din deceniile șapte și opt. *Bariera* (ediția I, 1959, ediții revăzute în 1961 și 1969) se citește și azi cu interes, datorită unui mare număr de procedee specific maziliene în construirea personajelor. Romanul a făcut succes în epocă mai ales datorită unor necesități conjuncturale ; compus pentru a omagia cincisprezece ani de la 23 August 1944, *Bariera* se înscria între romanele de bilanț. Personajul ei central, Vițu, era simultan revoluționar antifascist și (li se părea criticilor) falnic moștenitor al lui Ilie Moromete. Roman al mahalalei, *Bariera* apare la puțină vreme după *Groapa*, carte admirată pe ascuns și vehement criticată de oportuniștii momentului.

Prima frază a *Barierei* („Denumirea oficială a mahalalei se schimba aproape în fiecare an...“) e simptomatică pentru tehnica introducerilor maziliene : după această primă juxtapunere, comedia paradoxalelor alăturări poate să înceapă. În mahalaua în care au ecou toate scandalurile regale (numele mahalalei era modificat conform evoluției amorurilor regelui) apare, pentru a lua contact cu poporul, însăși soția Conducătorului ! Soția Conducătorului împreună cu doamnele suitei participă la sfințirea bisericii construite aici „din motive politice“. Dar, scrie autorul, oamenii „luară parte la sfințirea bisericii cu sentimentul pe care-l ai cînd ești chemat la o nuntă și te trezești la o înmormîntare“. O bună parte din efectele scrisului lui Teodor Mazilu se bazează pe aceste alăturări : între pozitiv și negativ nu există tranziție, fiecare epitet transformîndu-se în contrariul său.

Acest loc al orașului : s-a vorbit destul de mult despre „literatura mahalalei“. Statisticienii au făcut liste de cărți care au catagrafiat umanitatea locului. S-a scris că așa cum există un roman al satului și unul al orașului, există un roman al mahalalei. Am putea adăuga că, așa cum există identitatea de țăran și de orășean, există

Scanned with OKEN Scanner

și aceea de mahalagiu. Asupra ei insistase însuși Caragiale. *Mahalaua* lui Caragiale e unul dintre toposurile de seamă ale literaturii noastre. Ea domină cu atîta autoritate galeria personajelor literaturii secolului trecut, încît pare a fi ieșit în literatură tocmai pentru a adăposti maiorescienele forme fără fond. Jupîn Dumitrache, cel cu onoarea de familist, Zița cea ambetată, nu mai sînt personaje, sînt destine. Sînt stelele sub care se va afirma Rică Venturiano, studinte în drept și publicist, și, mai apoi, *om politic*. Dar dacă sînt mai mult ? Liniștea locului e vegheată de Ipingescu și din nou de jupîn Dumitrache. Cine mai trăiește în mahalaua lui Caragiale ? Omul în ascensiune, Chiriac, Veta cea înamorată, Spiridon, sluga vicioasă, pe urmă frizerii, spițerii și catindații din *D'ale carnavalului*. Într-un scenariu după această piesă, Lucian Pintilie popula mahalaua de Mitici, ființe ce, fără îndoială, trebuie înțelese ca fiind, trup și suflet, ale locului.

Caragiale nu s-a ocupat de originea personajelor sale. El avea oroare de dosar și, de obicei, de istorie. Doar cîteva dintre eroinele sale se trag din Ploiești, oraș al revuluțiunii de la 11 fevruarie.

Romanul mai vechi a pus accent asupra caracterului aluvionar al mahalalei : loc al smîrcului, al revărsării dejecțiilor umane. Nu s-a subliniat suficient plusul de înțelegere pe care Eugen Barbu îl aduce în sublinierea umanității locului. Alt romancier care își va cantona aci o seamă dintre personajele sale, Marin Preda, atrage atenția că eroul din mahala e *un dezrădăcinat*. Țăran atras de mirajul orașului, mahalagiul lui Marin Preda ne oferă alt unghi al abordării problemei. Luînd-o de la capăt, el încearcă a instaura aici „legea pămîntului", avînd însă viu complexul „lumii celeilalte". Lumea din care a plecat i-a transmis o seamă de valori morale : ele sînt puse sub semnul întrebării de mirajul celorlalte valori, cele bănuite, ale *lumii citadine*. Dezrădăcinat, mahalagiul visează *centrul* — celălalt centru, imediat vizibil —, are nostalgia lumii fără zei a urbei. Divinitatea sa poate fi Politica, în măsura în care aceasta oferă un drum de acces către vîrful piramidei. El nu crede : credința e foarte îndepăr-

Scanned with OKEN Scanner

tată de cea a oamenilor obîrșiilor sale. În *Bariera*, sfințirea bisericii (construite din motive politice) e o comedie de tot hazul. Tot comedie e și spovedania bătrînelor : nimic sacru nu mai există aici. Viața intimă e scoasă în văzul celorlalți și nu păcatele, ci absența lor e un lucru de rușine. În adolescența sa, Sebastian Lefteriu (din romanul *Aceste zile și aceste nopți)* îi propune preotului inventarea unei noi religii : preotul ar fi apostolul, tînărul Mesia. Afacerea, crede Sebastian, ar fi deosebit de bănoasă. Întîmplarea i se pare lui Teodor Mazilu foarte expresivă pentru lumea mahalalei, de vreme ce o reia atît în romanul *Într-o casă străină* — aici omul cu idei e viitorul pictor Matei Alexandru — cît și în scenariul filmului *Bariera*. Cel pus să inventeze noua religie e în *Bariera (scenariu)* Fănică, fiul degenerat al lui nea Vițu.

Să deschidem o paranteză pentru a ne aminti că o „nouă religie“ vrea să descopere și Niculae Moromete. Pentru adolescentul Niculae Moromete descoperirea „noii religii“ era o necesitate vitală : tînărul nu mai putea crede în religia părinților săi.

Pentru Fănică, personaj memorabil, religia nu e decît o afacere posibilă între altele : tînărul e înzestrat pentru afaceri. Reveriile lui Fănică ilustrează condiția eroului care visează Centrul. El aparține altei lumi decît tatăl său, Nea Vițu, geniul bun al romanului, preferatul numărul unu al prozatorului. *

---

* „Sărăcia pe care o văzuse în jurul său născuse în sufletul lui Fănică doar dispreț pentru cei care trăiau în mijlocul ei. De pe atunci, Fănică își alcătuise un plan al său de viață, pe care era ferm hotărît să-l îndeplinească. De pe atunci hotărîse să plece din Baba-Lica și să se mute în centru.

Fusese odată cu Rădița la doamna consiliereasă. Soră-sa spăla rufe și Fănică sta cu ea, să-i țină de urît. Era pe vremea cînd Rădița se avea bine cu el și-l lua peste tot, unde se ducea.

Pătrunsese într-o lume necunoscută care-l tulburase. Oricît ar părea de ciudat, lui Fănică-i plăcuse disprețul cu care fusese primit în casa doamnei consilierese... Disprețul cu care fusese primit nu-i provocase dezgust ; acel dispreț suveran, acea indiferență de gheață erau pentru Fănică mărturia unei vieți pe care o invidia Îi plăcuse mirosul ciudat al casei, liniștea ei rece, aerul distrat cu care consiliereasa intrase în spălătorie și o întrebase cine e băiatul care stă cu ea. Rădița îi răspunse cu mîndrie că e fratele ei, dar Fănică se simțise prost ascultînd

Visul „centrului", planul precis de viață există în schițele mai vechi. Noi ar fi fascinația „modelelor negative", automutilarea „programatică", mortificarea. Fănică e eroul-arhetip al literaturii maziliene, personajul său preferat, studiat *ca adolescent*. Ceilalți eroi și, mai ales, celelalte eroine își vor asuma riscurile pe care Fănică ar vrea să și le asume. Personajele pieselor sale de mai tîrziu, de la *Proștii sub clar de lună*, pînă la *Mobilă și durere*, vor trăi existența pe care și-o visase adolescentul : marele său plan e împlinit pas cu pas de ceilalți.

Într-o anumită măsură, ne spune Mazilu, Fănică e victima unor lecturi : viața lui se supune unor modele livrești. Adolescentul nu are capaciatea de a rezista mirajelor și nici discernămîntul de a separa ficțiunile literare de viață : „Din revistele și cărțile pe care le citise, Fănică ajunse la concluzia că oamenii bine mor în accidente de automobil.". O analiză cît de sumară a mirajelor tînărului ne-ar conduce firesc către întrebarea : care e situația *cărților citite* ? Dincolo de mahalaua-mediu-de-viață și corespunzătoare ei, semnalăm o expansiune o deșeurilor literare : între existența-kitsch și literatura-kitsch există o relație de interdeterminare. Una o presupune pe cealaltă. Gazetăria cu foiletoanele-i de altădată, procesul creării de vedete, zăpăcitor pentru tînărul (tînăra) care se visează prins în mecanismul lui, determină miraje, speranțe, reacții mai mult sau mai puțin violente. *

---

cuvintele soră-si. El era de partea cocoanei, alături de răceala și indiferența ei.

— A... mi-am închipuit, — zice cucoana, plictisită, și-l mîngîiase în grabă cu o mînă rece, pistruiată și plină de inele.

Lui Fănică îi plăcuse mîngîierea rece, tot așa cum îi plăcuse cînd consiliereasa făcuse, în treacăt, o observație Rădiței, atrăgîndu-i atenția că prosoapele se spală într-un anume fel. La cei patrusprezece ani ai lui, Fănică înțelegea că viața de huzur este însoțită de mutilări sufletești, de pustiu și de indiferență. Dar aceste consecințe pe plan moral nu-l îndepărtau de o asemenea viață, el accepta să-și asume aceste riscuri."

* Fănică începuse să viseze și el o casă mare și severă, cu porți înalte, unde nimeni nu vorbește cu voce tare și, mai ales, nimeni nu spune ceea ce gîndește. (...) Voia ca în jurul său

Scanned with OKEN Scanner

Dezrădăcinarea își dezvăluie o seamă dintre consecințe în procesul de înlocuire a vechilor zei cu alții noi. Capacitatea de a crede a mahalagiilor nu e mediocră, uneori e chiar mai mare decît a celor care i-au premers. Credința lor în vocea gazetei, în paginile romanelor sentimentale, în foiletonul ilustrat e surprinzător de mare. Există cîteva divinități pe care eroii lui Teodor Mazilu le pun în locul celor părăsite de înaintașii lor. Și ei au cărțile lor sacre. Ei așează în locul scripturilor moștenite afirmațiile pe care le oferă ziarul, revista, un anumit tip de literatură. Am putea afirma că ei coboară din „tradiție" într-un cotidian în care domină imediatul : interesul pentru propășire. Înalta societate spre care năzuiesc eroii mazilieni nu are numai frustrările ei, numai penitențele ei, ci și Preoții ei, adevărați maeștri de ceremonii, ascultați și urmați cu aceeași religiozitate cu care preoții erau venerați de ființele bigote. Ultimele romane ale scriitorului sînt consacrate aproape în întregime maeștrilor de ceremonii culturale. Un maestru de ceremonii e *Subtilul de pe strada noastră*. În piese apar chiar maeștri de ceremonii care au chiar funcția de maeștri de ceremonii ; oameni care, știind regula, bontonul, îi instruiesc pe proaspeții parveniți în secretele existenței în înalta societate. În primele sale cărți, în epoca în care se cereau explicații detaliate asupra *atitudinii*, Teodor Mazilu va adăuga astfel de explicații dizertațiilor culturale : „Deși nu înțelegea nici arta și nici viața, Beldiman simțea nevoia să-și comunice impresiile, să le împărtășească tuturora.". Cultura dă eroului mazilian prestigiu, forță, arbore genealogic. Discursul lui Rică Venturiano îl uluia pe jupîn Dumitrache și îl fericea pe polițaiul Ipingescu : era spus cu talent ! Scrisoarea aceluiași Rică o cutremura pe tînăra divorțată. Cultura e o garanție a respectabili-

---

să fie oameni care, cu o mutră plictisită, spun numai lucruri plăcute, ușoare, fără importanță. (...).

Fănică se gîndea de pe atunci la o nevastă bogată și frumoasă.... Dar Fănică nu își dorea ca el să fi fost primul ei amor, ci cu totul altcineva... Își dorea ca nevastă-sa să fi avut înainte o pasiune puternică pentru un student sărac. și această legătură să se fi terminat prost..."

Scanned with OKEN Scanner

tății, e certificatul de proprietate într-o lume din care proprietățile au dispărut.

În aproape fiecare dintre piesele sale, Teodor Mazilu va aduce în scenă specialistul în probleme culturale, care va domina, cu mare succes, conversațiile. În *Mobilă și durere*, noii parveniți au instructorul lor în probleme de comportament, pe atotștiutorul Urecheatu. Ființele falsificate prin artă vor reveni mereu în scrisul mazilian : am putea să credem că scriitorul care a trăit, în perioada anilor '55—'70, asaltul diverselor superstiții, mode și modele culturale, se detașează, și astfel, de presiunea publicului snob, a criticii de o anumită factură. Sau că, aparținînd unei generații care și-a făcut ucenicia nu în sala de lectură, ci pe teren, e complexat de erudiții din preajma-i încercînd și astfel — prin hulire — a-și conserva libertățile afirmației ?

Viața eroilor lui Mazilu se desfășoară după model livresc. Victime ale cotidianului, ei se modifică mereu, după capriciile maeștrilor, al căror prestigiu enorm e greu de înțeles în afara existenței provizorii pe care o presupune mahalaua din care se trag și cu care se identifică.

Mahalaua are, însă — în prima parte a scrisului mazilian — înțelepții ei. În perioada în care personajele pozitive precumpăneau în literatura lui Teodor Mazilu, oamenii noului decalog sancționau falsitatea, combăteau iluzia Centrului-din-apropiere, voiau a da locului demnitatea pe care acesta o merită. Prestigiul lui nea Vițu e mare nu numai în romanul al cărui personaj principal este, ci chiar în întreaga literatură mazilianâ. Spusele lui pot fi un îndreptar de lectură pentru alte opere ale lui Teodor Mazilu. A crede că, de fapt, Centrul *e aici* și nu în altă parte — iată morala faptelor acestui personaj exemplar. Aforismul, reflecția, paradoxul pe care le manevrează nea Vițu sînt rodul unei experiențe : nu a Marginii, ci a vieții plenare ; ultima cenzurează jocurile travestirii.

Problema personajului ar părea exclusă de la bun început din literatura lui Teodor Mazilu. „Moralist în sens clasic", scrie Marian Popa în al său *Dicționar de literatură română contemporană*", sceptic pînă la indiferență și pînă la glacialitate, folosind procedeul fiziologiei

Scanned with OKEN Scanner

literare, T. M. creează personaje care sînt, de fapt, simboluri pure ale unor vicii moderne dar universale". În linii mari, criticul are dreptate, scriitorul pare a simplifica, a șarja, personajul dispare sub aglomerarea de vicii pe care și le asumă. În *Bariera*, personajul mai există, și drumul de la *Bariera* la ultimele sale romane și piese de teatru ar putea să releve intențiile ascunse ale prozatorului.

Mahalaua, observam, e locul de obîrșie al celor mai multe personaje maziliene. Și *foiletonul*. Mulți dintre eroii preferați ai lui Teodor Mazilu sînt caii de bătaie ai tuturor autorilor de foileton satiric — de la Ion Băieșu la Valentin Silvestru. Sînt personajele de care se leagă necazurile noastre de cetățeni înscriși în cotidian : oameni ai comerțului en détail, funcționari de la ghișeele publice, mici birocrați pe care orice „om al muncii" îi privește cu suspiciune : viața lui e bruiată de formalismul căruia dînșii îi pot da dimensiuni ucigătoare.

* * *

La începutul deceniului al șaptelea, literatura lui Ionescu cîștigă în România numeroși simpatizanți. Mazilu nu se înseriază ionescienilor confecționați ad-hoc ; întîlnirea cu experiența ionesciană în anii ce vor urma lui 1961 (an în care tipărește romanul „industrial" *Aceste zile și aceste nopți)* nu urmează decît după un proces de radicalizare al scrisului său.

Proces cu atît mai important cu cît scriitorul își cunoaște acum foarte bine șansele sale de scriitor : știe că ele se datorează unui tip de personaje și de conflicte. Înțelege că „metafizica de aprozar" poate ascunde chiar „o metafizică". Prima sa piesă de succes, *Proștii sub clar de lună*, scrisă în 1962 și montată de Lucian Pintilie în 1964, are drept personaje principale un delapidator și controlorul său. Eroinele sînt femei care migrează între unul și celălalt. Jocuri mecanice, schimbări de locuri, mișcări sincopate, uneori însoțite de refrene, de cîntece, ca în Brecht, alteori doar de cădelnițarea unor fraze de dramă bulevardieră. „El", spune în citatul interviu Mazilu, referindu-se la Pintilie, „a reușit să transforme dul-

Scanned with OKEN Scanner

ceața și monotonia în cinism,... el m-a pus să învăț de la Shakespeare că teatrul e bîlci, sărbătoare, să urăsc teatrul de laborator și de cameră.". *Proștii sub clar de lună* anticipează cele mai multe dintre soluțiile dramaturgiei sale de mai tîrziu. Delapidatorul Gogu, amenințat de control, ar vrea să se căiască ; ar vrea să aibă remușcări. Gogu ar vrea să fie asemenea tuturor celor care, în situația lui — trecuți prin întîmplările prin care a trecut și el — ar vrea să se îndrepte. Omul e privat de „organul remușcărilor", e un estropiat : *e incapabil „să sufere"*. Gogu ar vrea să sufere, și o bună parte a replicilor sînt consacrate dorinței omului „de a trăi plenar" : de a avea remușcări. Teodor Mazilu își frustrează personajul de un drept elementar. Dar dincolo de el, apare o „boală de origină divină" : eroul mazilian nu poate răspunde la o întrebare care l-ar așeza între cadrele obișnuitului. Demeter nu poate răspunde unde îi este pălăria, altul nu are „remușcări". Dreptul de a aparține obișnuitului este pus sub semnul întrebării. Frustrarea devine o maladie absurdă : incapacitatea de a fi „om comun" poate ucide.

Cine e în stare să descopere maladiile ascunse ale individului ? Interiorul insului e o iluzie, dincolo de făptura sa tranzacțională nu mai e nimic. Probabil că scriitorul, care în viața lui va fi scris multe foiletoane educative, va fi tras anumite concluzii. Eroul lui nu mai poate fi transformat, „modificarea" lui nu există decît într-un domeniu al ficțiunilor. *Boala* există ca un blestem al cotidianului : se află înscrisă în ontologia cotidianului.

Jurnalistica poate fi o bună școală pentru scriitor, nu numai prin temele pe care le oferă, ci și prin felul în care solicită rezolvarea unor *cazuri*. Odată cu această piesă, putem studia felul de funcționare al „tropismelor" maziliene : întîlnirea și confruntarea contrariilor, suprapunerea contrariilor ; baletul mecanic al personajelor lipsite de o condiționare interioară, de resorturi adînci. Intrat între cele ale teatrului, scriitorul își va recruta și de aici viitoarele sale personaje. De la nostalgia culturii pînă la profesiunea de om de cultură nu e decît un pas.

Cum e lumea spectacolului ? Cotidianul jurnalistic presupune intervenții justițiare, cotidianul lumii spectacolu-

Scanned with OKEN Scanner

lui presupune sărbătoarea, scena, trucajul. Scena mistifică, schimbă identitatea, dă garanții celui înzestrat cu talent. Personajele lui Mazilu nu au talent, însăși ideea că au talent devine o povară și o servitute. Eroinele își recuperează condiția atunci cînd mentorul lor le anunță că nu au talent : cînd le retrage din circuitele amăgitoare ale spectacolului.

Voința demistificatoare a literaturii lui Teodor Mazilu își găsește teritoriu de afirmare în momentul în care literatura încerca să exploreze fața nevăzută a realului. Anii '65—'71 sînt ai resurecției literaturii psihologice, ai prozei mitologizante, ai romanului sartrian sau camusian. Teodor Mazilu are orgoliul de a rămîne în opoziție : realitatea, spune el, e mult mai simplă, subteranele sînt creația celor vicioși. Imponderabilele sînt puține și nedemne de luat în seamă. Am putea spune că totul urcă înspre o suprafață a evidențelor ; totul devine real ; palpabil : se încheagă, capătă o materialitate decepționată. Totul poate fi explicat, totul poate fi cunoscut, totul poate fi descoperit *prin simțuri*. *Don Juan moare ca toți ceilalți* e remarcabilă prin nonșalanța cu care convoacă la „ședință" — banchetele maziliene devin mereu ședințe — pe toți eroii mitologiilor amoroase, de la Don Juan la Maria Magdalena. Măreția, gloria și, mai ales, legenda sînt consecințele unor neînțelegeri. Eroii sînt mici, necesitatea de eroi e mare. Malentendu-ul apare firesc : gloria e încă o povară în plus...

Don Juan moare ca toți ceilalți, Înmormîntare pe teren accidentat (1973) ar marca o cotitură în literatura lui Teodor Mazilu. Eroii încep să se confeseze, ei încep să-și afirme o anume „viață interioară", trec de barierele desăvîrșitei indiferențe. Bineînțeles că sentimentalismul e exclus, ca și reflecțiile angoasate. Apare o anumită melancolie care împiedică nivelările. Dragostea și moartea pășesc alături (una reprezentînd-o pe cealaltă) ironizate, dar fără fervoare. Mai mult decît altădată, naratorul e Scriitor : persoana întîi impune anumite servituți pe care Teodor Mazilu pare a le accepta cu încîntare :

„Moartea nu mai constituie pentru scriitorul nostru o obsesie, ci, mai mult un joc, o sfidare. Moartea nu i se

Scanned with OKEN Scanner

părea pe măsura lui, de aceea, cînd scria despre ea, avea sentimentul că se degradează, că se umilește. Dar — judecată intelectuală, expresie a unui spirit lipsit de energie și de claritate — Valentin credea că în acest fel umilește moartea... chemînd-o, analizînd-o și jucîndu-se cu ea. Jucîndu-se cu moartea de atîtea ori, își imaginase chinurile agoniei, murise de atîtea ori în paginile sale, încît socotea că, în acest fel, taina morții îi devenise familiară.".

Eroii lui Teodor Mazilu nu își aleg moartea, ea pare a intra în legea jocului. Ei sînt prinși în roțile dințate ale lașității. Ei sînt sacrificați pentru ca noțiunea de puritate să existe. O puritate „inversă", decorație de familie, insignă a unei umanități degradate. Apolonia e împinsă la sinucidere pentru a demonstra împăratului că descendenta familiei nobiliare respectă un cod moral. Care cod moral? Sinuciderea nu face altceva decît să împrejmuiască smîrcul unei societăți abjecte cu încă o legendă. Don Juan moare pentru a respecta demnitatea unui mit — pentru a se conforma imaginației celorlalți. Pentru a da altitudine unei năzuințe. Avea eroul nevoie de această înălțime? Îi folosea lui mitul său? Cum se trăiește în lumea cea adevărată — în lumea obișnuită? De ce sînt sacrificați „inconștientului colectiv" eroi ce ar fi meritat o soartă mai bună — adică anonimatul?

*

* *

Personajul principal al ultimelor serii de nuvele, precum și al ultimelor romane ale lui Teodor Mazilu, e burlacul care încearcă să tragă la liman. E scriitor sau pictor sau artist care a trăit din plin, care nu s-a menajat: care nu a cunoscut nici un moment spiritul de autoconservare. Aparținea unei generații care a știut să sărbătorească faptele artistice sau care a știut să se facă a sărbători evenimentele quasi-artistice. Boala nu a existat pentru ei; nu a existat nimic dincolo de prezent. *Nel mezzo del camin* eroul intră în criză; criza îi relevă altă categorie feminină, *vivandierele*. Ideea că există cameni care trebuie vindecați poate fi o idee excitantă. Tot

Scanned with OKEN Scanner

ce falsifică viața e excitant pentru eroinele maziliene eroine voluntare, mereu cuprinse de idei măreţe. Nu ne interesează, în aceste analize, datoriile teatrului mazilian faţă de cel al lui Eugen Ionescu. Multe similitudini derivă, cred, din analogia structurilor de creaţie. Îl înţelegem mai bine pe Mazilu dacă recitim literatura ionesciană. Felul în care acesta răspunde solicitărilor *obişnuitului, cotidianului* ar putea fi, cel puţin în linii mari, şi acela al lui Teodor Mazilu. În *Journal en miettes* scrie Eugen Ionescu : „În curînd moartea sau bătrîneţea. Dintotdeauna mă tem de ele. Fără îndoială, din prima zi... mă tem. Să invidiezi morţii care nu se mai tem de nimic ? Nu mai au nimic de temut ? Mă refugiez în viaţă ca într-un adăpost precar".

Într-o casă străină (vol. I, 1975) ar trebui să ilustreze felul în care se trăieşte într-un adăpost precar. Colegii de generaţie ai lui Teodor Mazilu încep a recolta succese pe urma descoperirii „obsedantului deceniu" ; scriitor care a cunoscut interioarele acestei lumi, care a fost alături, nu o dată, de vedetele ei, de tezele şi de superstiţiile ei, de farsele şi de înscenările ei, Teodor Mazilu poate vorbi în perfectă cunoştinţă despre faptele ei. Dar el nu face operă realistă, în sensul strict al cuvîntului : romanul nu e document, aşa cum pot fi opere similare semnate de Radu Cosaşu sau Petre Sălcudeanu. *Într-o casă străină* e „un scandal", în sensul în care Lucian Pintilie îl dădea termenului : de „confruntare imediată şi violentă". Romanul recapitulează nuvelele de altădată. Schiţele mai vechi îşi dau întîlnire aci, aşa cum alte serii de dialoguri îşi vor da întîlnire în ultima operă a lui Teodor Mazilu, *Mobilă şi durere*. Scriitorul îşi propune a trage concluzii într-o carte ce are aerul de operă testamentară : „Sînt oameni — îşi începe Mazilu romanul — care au vanitatea nebună, plină de riscurile măreţiei şi ale singurătăţii, de a căuta absolutul, iar alţii, mult mai puţini, modestia de a se resemna cu fericirea. Se pare că, în pofida a ceea ce sîntem ispitiţi să credem, drumul spre fericire e mult mai complicat şi mai dureros decît cel care ne aruncă în braţele desăvîrşirii. Puţini oameni au curajul de a fi fericiţi. Matei Alexandru se afla printre aceştia".

Scanned with OKEN Scanner

Teodor Mazilu nu se mai dezice cu atîta violență ca altădată de cei doi termeni între care își plasa altădată ridicolii : *absolutul* și *fericirea*. Nu se mai dezice nici de aventurile personajului principal : am crede că-l urmărește chiar cu o anume simpatie, preferîndu-l, cel puțin în raport cu alți eroi ispitiți să descopere desăvîrșirea. *Într-o casă străină* ar fi un roman *al omului comun* : un roman filozofic.

E momentul să ne oprim, cît putem mai pe larg, asupra subiectului. *Într-o casă străină* ar fi cartea experiențelor acestui Matei Alexandru, pictor, precum și a generației sale. Viitorul pictor se naște în mahalaua Broscăriei (sînt reluate pagini din *Bariera*), activează în presa de stînga, participă (ca și Mazilu) la acțiunile din anii '45—'48 ale unui ziar de tineret. Cine e inițiat în viața culturală a epocii, poate recunoaște personaje și întîmplări reale. Mai mult decît de mediile culturale, romancierul e preocupat de facerea și desfacerea cuplurilor : aici el poate să scandalizeze iubitorii de romant sentimental. Fiecare dintre eroi va fi repartizat *într-o casă străină* *. Problema sediului e una cu a identității, toate fiind reprezentate în opera lui Teodor Mazilu prin învelișul cel mai concret cu putință. Învelișul, se va vedea, e precar, *casa străină* asasinează, fie și cu încetinitorul. Hazardul unește eroii : într-o etapă, hazardul e servit de *cadrele* foarte interesate a crea cupluri fidele. Așa e descoperită și soția lui Matei Alexandru : e cultă și ar vrea să rămînă fecioară, studiază manuale de tehnică amoroasă, fiind făcută femeie de prietenul pictorului. Descoperind rolul de ofițer de stare civilă pe care îl poate avea romancierul, Teodor Mazilu își căpătuiește cu mare viteză toate personajele : le aruncă — tehnica scandalului caragialesc ! — într-o casă străină. Criticul de artă Maltopol se va căsători cu fiica unui important om politic, după ce aceasta, pe nume Natașa, fusese dezamăgită de un om al șantierelor, poet veleitar și Don Juan din prostie. Fiica importantului personaj va fi pă-

* Am analizat, în capitolul consacrat lui G. Călinescu, sensurile *casei străine*. Ele sînt, normal, valabile și aici.

răsită și de Lucian Maltopol care, într-o croazieră pe Mediterana, cere azil politic la Napoli. Un tartor al artiștilor plastici vrea soață din fosta aristocrație și face mariaj cu o slută, Cecilia. Femeia mai are și mania caritabilității ; cum la un moment dat dă de pomană sticlele cu bani ascunși ai pictorului, acesta o ucide. Mama soției lui Matei Alexandru se căsătorește, la rîndu-i, cu alt om al artelor, coleg al ginerelui. Fiica savantă e expediată din casă de mama înamorată, ajungînd și ea *într-o casă străină*.

Între aceste căsnicii (și multe alte căsnicii), care de care străduindu-se să unească personaje mai nepotrivite, e destul de greu să observăm care dintre eroi caută absolutul și care fericirea. Mai ușor am descoperi felul în care funcționează *mașina*, robotul de care vorbea Didier Anzieu : dincolo de funcționarul de cadre, există o ironie „biologică", socială care împinge personajele lui Teodor Mazilu în capcana relației matrimoniale. Răsfățații căsătoriilor ar căuta fericirea ; absolutul, putem bănui, e căutat mai ales de teozofii romanului, de frumoasa doctoriță Iulia Mateescu, de Samurai, șeful sectei, de Cristal, profetul ei. Sînt paginile ratate ale romanului. Ele ar trebui să indice metamorfozele căutătorilor de absolut : felul în care totul se reîntoarce către împlinirea mizerabilelor dorințe ale pretinșilor descoperitori ai dreptei credințe.

Realitatea ordinară e înfrumusețată prin lozinci, ideea de perfecționare a naturii umane protejează ipocrizia eroilor. Nimic nu se poate fără *învățare*. Eroii și eroinele citesc pe rupte. Marota prozatorului ar fi aici perfectabilitatea, progresul prin sîrguință : *Într-o casă străină* e o carte plină de profesori și de abecedare. Nici măcar amorul dintre Iulia și Matei Alexandru nu are loc întîmplător : manuale de erotică indiene contribuie la bunul mers al vieții amoroase. Femeile învață, educă, uneori protejează. Ele salvează, zice ironic prozatorul ; ele sînt cele ce veghează finalul. Confuzia între *doctoriță* și *moarte* (din *Viața de spital*) e semnificativă.

Ce înseamnă a fi fericit ? Însăși întrebarea e pusă pe jumătate în glumă — pe jumătate în serios, ca toate întrebările (eroilor) lui Teodor Mazilu. Scriitorul se în-

Scanned with OKEN Scanner

doiește că el, cititorul, spectatorul său, ar avea vreun folos de tras din asemenea întrebări. Cititorul sau spectatorul, omul faptelor zilnice, nu e confruntat decît rar cu asemenea întrebări grozave : el e preocupat de lumea din imediata lui apropiere. Viața personală se desfășoară conform lecțiilor învățate ; ei chefuiesc după carte, se împreunează după tabele. Nimic nu e neștiințific, nimic în afara ultimelor cuceriri ale societății moderne. Care sînt ultimele cuceriri ? *Acestea sînt,* spune scriitorul dezvăluind — demistificînd — conform obișnuințelor tinereții sale foiletonistice. Luîndu-se pe sine în rîs, tratîndu-și cu suspiciune demersul, scriitorul își privește cu suspiciune cititorul. *O singură noapte eternă* ar fi cartea acestei suspiciuni. Romanul parodiază, acceptîndu-le, toate situațiile romanului popular. Există aci chiar și o romancieră care, după o tinerețe prostituată, creează romane psihologice. Psihologia personajului nu ar fi, spune sarcastic prozatorul, decît o emanație a viciului. Lîngă ea se află psihanalistul Stoleru, altă ființă ridicolă a unei științe, crede Mazilu, aberante. Sufletul, viața interioară sînt creații ale Ziței și ale consoartelor ei. Dar „viața intimă" ? Nimic nu are secrete pentru prozator, toate trebuie aduse la rampă. Eroii lui Mazilu nu au *viață intimă,* așa cum nu au viață interioară. Scandalul destăinuirilor e anihilat de zgomotul chermezei. Bîlciul general înghite, în pîntecele-i trainic, micii funcționari ai faptelor zilnice, fascinații superstițiilor de orice fel.

Rămînînd între lozincile care i-au vegheat tinerețea literară, Teodor Mazilu le descoperă pe acestea producătoare nu numai de literatură, ci chiar ale unui program estetic. Afirmînd realitatea lumii sale, el construiește roboți capabili a servi, grație creierelor electronice pe care le posedă, scepticismul absolut al unui autor care, în final, asemenea personajelor sale, nu mai are unde să ancoreze.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Băieșu

Pînă la volumul *Sufereau împreună* (1965) care îi asigură un loc bine precizat în proza actuală, Ion Băieșu a scris mult, a publicat mult și mai ales și-a asigurat o meritată popularitate în lumea scriitoricească. Din interviul acordat lui Adrian Păunescu *Sub semnul întrebării* (Ed. Cartea Românească, 1971, pg. 77—81) aflăm că a debutat la vîrsta de 16 ani în *Viața românească* (nr. 12/1951), vegheat fiind de redactorii secției de poezie a revistei. Aceștia se numeau Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu, Florian Saioc. Era deja elev al Școlii de literatură. În 1952 e premiat de *Tînărul Scriitor* pentru poezia „Șefa de brigadă". Alături de Ion Băieșu mai e premiat și Ion Gheorghe. Din obligații gazetărești, Ion Băieșu va publica diverse foiletoane pe care le va strînge, cu bunul simț gospodăresc ce l-a caracterizat întotdeauna, în volume. *Noaptea de dragoste* (1962) și *Oameni cu simțul umorului* (1964) nu lasă să se întrevadă virtuți scriitoricești alese (scriitorul își încheiase cariera poetică), ci doar un condei alert, de gazetar bine instruit, ce transformă cu oarecare iscusință, vechile anecdote știute din *Urzica*. Aceste schițe, bine prelucrate, vor furniza materia primă a povestirilor umoristice (a serialelor umoristice) de mai tîrziu. Aici apar primii achizitori O.R.A.C.A. din cariera lui Ion Băieșu și tot aici primele iubiri fulgerătoare, primele iubiri din interes, primii nepoței parazitari, primii amorezi fără scrupule... Uitatele volume inaugurează teme și motive de care scriitorul nu a avut curaj să se despartă. Antiliricul Ion Băieșu, acerbul dușman al „condiției lăcrămoase", al

Scanned with OKEN Scanner

„stării lăcrămoase", a autorului de literatură, va folosi zestrea de detașare, de moralitate, de imparțialitate pe care a agonisit-o în practica gazetărească pentru a deveni cu adevărat scriitor în *Sufereau împreună*. Dacă în proza lui Ștefan Bănulescu, alt erou al anului literar '65, criticul va descoperi mai greu legăturile cu literatura anilor imediat premergători, precum și cu anumite formule ce încep să intereseze scriitorul român în primii doi ani ai deceniului șapte, el poate apela cu mare încredere la volumul lui Ion Băiețu, adevărat depozit de teme, de motive, de argumente, de contraargumente ce vor cîștiga mare preț în următorii ani. Unele dintre nuvelele confraților seamănă atît de mult cu ale lui Ion Băiețu, încît necunoscătorul poate bănui colaborări nemărturisite; atmosfera momentului e însă aceea care determină asemănări — cîteodată frapante — în scrisul autorilor maturizați între anii 1955—65. O nuvelă cheie pentru înțelegerea migrației temelor, dar și a procedeelor lui Ion Băiețu, este *Fătu și Pisicu*: asemănarea ei cu *Între cercuri de salcîm* de D. R. Popescu, demonstrează existența unor modele identice, presante de altfel pentru toți prozatorii ce s-au oprit, în perioada de după 1965, asupra conflictelor rurale. Nuvela lui Ion Băiețu se inaugurează în stil de proces verbal; autorul scrie un raport *exact* despre o stare de lucruri dintr-un loc și un timp cu precizie determinate:

„În vara anului 1952, o secetă cumplită pîrjolise satele și cîmpurile de pe malul Dunării, de la Cernavodă în sus. Prima ploaie căzuse la începutul lui mai, a doua la începutul lui iulie, pentru ca apoi, pînă la jumătatea verii, cînd porni secerișul, să nu mai pice nici un strop. Dealurile căpătaseră o culoare roșcată, iar cîmpurile se albiseră din cauza norilor de praf care cădeau peste ele ca o ploaie continuă. Recolta de grîu se ridica abia la șapte-opt sute de kilograme la hectar.

În comuna Basova, treierișul începu exact la 1 august, data fiind stabilită de către Sfatul Popular. În dimineața acelei zile, Pisicu, președintele Sfatului, bătu pe la uși și pe la porți și chemă oamenii să iasă la arie. Se stabilise ca primii să treiere chiaburii, pentru că aceștia aveau cotele cele mai mari de predat și normal era, so-

cotise Pisicu, să fie duse la baza de recepție în primul rînd cotele cele mai consistente".

Această *dare de seamă* nu e chiar atît de neutră pe cîte se pare ; *stilul exact* definește, ca la Caragiale, ca în operele marilor comediografi moderni, o tehnică a ironiei. Pentru cunoscătorul satului românesc (dar și pentru cititorul de literatură rurală) afirmații ca „treierișul începu exact la 1 august" sau că „...președintele Sfatului bătu pe la uși și pe la porți și chemă oamenii să iasă la arie", prima frecventă în presa unei epoci, a doua, practică obișnuită în aceiași ani, aparțin (punctul nostru de vedere) absurdului. Textul *de ziar*, foiletonul, fraza comună a jurnalistului devin, prin raportarea la realitate, *comice*. „Procesului-verbal" (dării de seamă) îi urmează definiții ; faptele sînt cunoscute, dar repetarea lor la rece, lipsită de detalii colaterale, de intervenții sentimentale, este de efect sigur :

„Dacă, de pildă, tatăl unui țăran avusese cîndva un cazan de țuică, cazan care apoi devenise un lighean, țăranul respectiv era trecut la categoria chiaburilor, deoarece se considera că acel cazan constituise un mijloc de exploatare."

În această lume a datelor clare, obiectiv consemnate, *subiectivă* e însă plasarea unui erou într-o clasă socială ; metodele științifice, în virtutea cărora „treieratul începu exact la 1 august" sînt puse la îndoială de închiaburirea abuzivă a unui ins. Un fapt divers (derizoriu) provoacă patimi, răzbunări, vendete. Contradicțiile dintre întîmplare și lege, dintre subiectiv și obiectiv, pun în mișcare comedia.

Chiaburul Fătu fură un sac, e căutat de miliție, îi moare un copil, e arestat și condamnat. Moartea nu are mare greutate în tema nuvelei, e un eveniment oarecare dintr-un lanț de evenimente, o întîmplare ce favorizează o alta. Moartea copilului favorizează arestarea lui Fătu (grozăvia e atît de mare, încît indignarea cititorului e asigurată), arestare ce prilejuiește întîlnirea sabotorului cu un prieten din copilărie, procuror șef, însărcinat cu anchetarea acestui caz. Aceasta ar fi prima fază a confruntării Fătu—Pisicu : primul este victima, al doilea călăul. Situația este definitorie pentru proza modernă.

Scanned with OKEN Scanner

„Întîmplările extraordinare", numeroase, rostite dintr-o suflare, pun accentul asupra unui raport pe care autorul ține neapărat să-l scoată la lumină, acela dintre realitate și ficțiune. Realitatea e capabilă să provoace serii de întîmplări extraordinare. Ele sînt epuizate în partea a II-a, cea *a actualității:* Fătu devine președinte la cooperativa agricolă din sat iar Pisicu va face, pe bună dreptate, cunoștință cu justiția : furase. Răsturnarea de situații, extraordinarele evenimente, justiția triumfînd (ca happy end) determină o lectură plăcută. Excepțională e repeziciunea rostirii, economia mijloacelor și, din nou, neutralitatea rostirii (ce, în fond, *egalizează* — sîntem în plină comedie — situații adînc inegale), schimbarea planurilor, intrarea din biografia individuală în cea colectivă. Evenimentele se derulează în mare viteză, nici unul dintre ele nu este prea important pentru a reține interesul naratorului, interesat doar de momentul „loviturii de teatru" :

„...Vasile execută numai trei luni (de închisoare, n.n.). În cea de-a nouăzeci și una zi fu eliberat, fără să priceapă atunci de unde căzuse norocul pe capul lui.

Se întoarse acasă într-o noapte, neobservat, și se apucă de treburile lui fără să discute cu nimeni nimic, nici măcar cu neamurile sau cu vecinii. Curînd, satul uită întîmplarea și-l pierdu din vedere. Într-o zi, cînd un grup de agitatori de la gospodăria colectivă îi intră în curte, el nu încercă să se ascundă sau să facă nazuri, ca alții.

— E musai să mă înscriu ? a întrebat.

— Nu, dar asta-i linia".

Viața devine un fapt oarecare, un fapt divers între alte fapte diverse. Scriitorul face biografia eroilor cu viteza cu care ar completa un formular de călătorie. *Destinul* (despre el se vorbește mereu în proza lui Băieșu) este modificat de evenimente mici, aproape insesizabile. Faptele cele mai mărunte („diverse") dictează cursul vieții. În piese transformările sînt mai vizibile (ele sînt preluate mai frecvent din proza umoristică mai nouă sau mai veche), personajele schimbîndu-și starea civilă de cîteva ori, murind, înviind pe parcursul aceleiași zile. În proze, „procesul-verbal", actul *funcționăresc* (scriito-

Scanned with OKEN Scanner

rul e un *funcționar*, aceasta este una dintre ironiile lui Băieșu) temperează viteza derulării evenimentelor.

Fătu nu este eroul exemplar; el provine din lumea „moromeților", păstrînd reacții, disimulări, ce vorbesc despre acumulări ancestrale, dar și de atitudini verificate în proza „rurală" a momentului. Răsturnările de situație, răceala înregistrărilor, dar mai ales o continuă, netulburată familiaritate a autorului cu personajele sale, o lipsă de uimire în fața extraordinarului (ca orice fost umorist — foiletonist-gazetar autorul narează întîmplări excepționale), o proliferare liniștită a unor surprinzătoare metamorfoze asigură volumului *Sufereau împreună* inițiative certe între prozatorii deceniului șapte. Nuvelele debutează brutal, fixînd personajele într-un teritoriu incert, între tragedie și comedie.

„Împlinind douăzeci și opt de ani, Genică consideră că a venit momentul să se decidă dacă va continua să trăiască la fel ca pînă atunci, sau se sinucide. Cu cîteva zile înainte îi scrisese unei prietene la București." Sau: „În anul 1951, în timpul lunii de practică, pe cînd stropea cu o soluție insecticidă tarlaua de cartofi de pe lotul experimental, unui student de la Agronomie îi explodă butelia aparatului de stropit, pe care îl purta în spinare. Studentul respectiv nu păți aproape nimic, în schimb cel care venea la cîțiva pași în urma lui, purtînd și el un aparat de stropit, primi direct în față lovitura violentă a unei schije. Accidentatul — pe nume Rasu Cornel — fu dus imediat la spitalul de urgență, iar peste o oră se află rezultatul: schija îi provocase o rană gravă la ochi, orbindu-l".

Nu toți eroii sînt iubiți de autorul, care ar putea fi bănuit de cinism în raporturile cu personajele sale. Suferința (biologică) nu salvează eroul de erori și nici de ridicol. Raportul (de clinician) mulți dintre eroii lui Băieșu sînt bolnavi cu acte în regulă, transcrise și ele) autorului, exact, nu exclude comedia; ridicoli sînt caritabilii, cei ce vor să „se dedice" suferinzilor. Plictisul, bolirile fără motiv evident, trauma psihică fac parte dintre determinările ce individualizează eroii lui Ion Băieșu, și el polemic, cu literatura anterioară. Umorul macabru nu e exclus dintre procedeele polemice. Între

nuvelele în care procedeele clasice sînt „răzbunate", *Maiorul și moartea* merită prioritate. Original în polițier-ul românesc e detectivul (maiorul) Tache, nu îndepărtat de eroii lui Caragiale ; ca în Dürrenmatt, eroul pierde în final cursa datorită unei situații imprevizibile (absurde).

Maiorul și moartea colecționează cazuri (documente, am spune) ale foiletonului polițist, oferind cititorului un inventar aproape complet de situații extraordinare, vehiculate pînă la saturație de confecționarii genului : gloanțe oarbe, spărgători geniali, o fetiță ucisă (martoră a unei efracții fiind), scrisori sumbre etc. Reacțiile cititorului de roman polițist sînt contrazise în final (și cu aceasta, reflexele cititorului facil contrariate). Din stilul autorului face parte (în *Sufereau împreună)* și tentația de a contraria habitudinile lecturii, facilitatea ei devenind o capcană, subtil mascată de fostul (și viitorul) umorist.

Sufereau împreună (1965) reprezintă un moment de împrospătare a procedeelor prozei noastre noi ; el implică o polemică subtilă cu anumite texte sclerozate nu datorită îmbătrînirii. Unul dintre eroii săi preferați este *Scriitorul,* ființă păguboasă, mereu prinsă în situații aproape insurmontabile. Am văzut că Ion Băiețu îi rezervă (conform unei reducții ironice : conform unor trimiteri cu adresă exactă) rol de grefier, de funcționar-înregistrator al unor situații manevrate de undeva din afară *(Deus ex machina* apare des în textele lui Ion Băiețu : uneori se numește chiar Aldesus). Replica vie (personajele lui Ion Băiețu — cele din proze — sînt vivace, știu *să spună* anecdote, au harul zicerii) pasiunea pentru lovitura de teatru l-au orientat pe scriitor ca și pe ceilalți colegi de generație (D. R. Popescu, Teodor Mazilu, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu etc.) către literatura „dramatică".

„Parodist" e, pe anumite porțiuni, Ion Băiețu în teatrul său și putem ghici, și aici, obîrșii foiletonistice. Lîngă acestea există meditații grave asupra problemelor contemporaneității ori, pur și simplu, fraze-șoc, destinate a stîrni hazul publicului. În *Dresoarea de fantome* unul din obiectele parodiei e discursul lozincard găunos, supefolosit într-o vreme într-o literatură festivizantă,

Dresoarea de fantome, venită dintr-un vechi castel spre a organiza un spectacol pentru delectarea turiștilor „cîntă fals, pe o melodie stupidă" : „Ce frumos e pe la noi / Fie miercuri, fie joi, / Ca la noi nu-i nicăieri / Fie marți sau fie ieri / Că la noi e formidabil / E grozav. Incomparabil. / Toată lumea e voioasă / Grasă și politicoasă. / Nu există să existe / Cetățeni cu fețe triste. / Mai veniți la noi în viz'te / Voi turiști și voi turiste". Spectacol în spectacol, „Dresura de fantome" a lui Ion Băieșu este o acidă ironie asupra unui fel de a concepe relațiile între oameni : „*Paznicul :* Sînteți salariată la un circ de stat ? *Dresoarea :* Nu. Lucrez particular. *Paznicul :* Foarte bine faceți. Aveți libertate. *Dresoarea :* Da, în sensul că lucrez la domiciliul clientului, fiind totuși încadrată într-o cooperativă. Clientul dă un telefon și zice că are de dresat un cîine, o rață, un copil, sau o bunică. *Paznicul :* Dresați și oameni ? *Dresoarea :* Evident. Ultima oară am dresat un client care nu mai avea poftă de viață. Poate mă întrebați cum l-am dresat. Simplu. L-am bătut cu biciul pînă i-a revenit pofta de viață".

Volumul *În căutarea sensului pierdut* (Ed. Eminescu, 1980) conține piesele *Iertarea, Chițimia, Vinovatul, Jocul, Preșul, Alibi, Dresoarea de fantome, În căutarea sensului pierdut, Escrocii în aer liber, Puterea dragostei, Cine sapă groapa altuia, Fantomiada, Experimentul* (cam toate piesele lui Ion Băieșu), comentate de nume ilustre ale teatrului, poeziei, criticii dramatice sau literare actuale. Entuziasmul confraților nu trebuie justificat doar prin participarea autorului la o seamă de întîmplări din viața literară, ci și prin mobilitatea autorului, prin curajul și uneori prin buna dispoziție pe care ne-o propune și de care e atîta nevoie. În postfața care însoțește ediția, Eugen Simion nota : „Literatura lui Ion Băieșu... colorată, ingenioasă, și simpatică prin ironia ei cordială foarte muntenească și prin toate aceste trăsături, îmbrățișează teme profunde și este în multe privințe excepțională"...

Entuziasmul criticului nu e mic și laudele nu sînt rostite cu jumătate de gură. Teatrul lui Ion Băieșu nu culege doar aplauzele publicului larg, pe care îl poate capta prin numeroasele anecdote rostite de eroii lui, ci și ale criticii preocupate de nivelul secund al operei.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul „muntenesc“ al autorului — înserierea într-un șir care îi numără printre giganți pe Caragiale, iar între contemporani pe Nicolae Velea — prilejuiește o seamă de comparații, de notații și de concluzii privind „specificitatea“ noastră. Numărul enorm de *fapte diverse* consemnate în piese, șirul de evenimente de orice calibru, de ironii de toate calibrele, asigură o cuprindere enormă a „celor cotidiene“, a faptelor zilnice. Piesele sînt o adevărată agenție „de știri“ ; eroii sînt ființe (pe de o parte) cu o viață internațională (reală sau imaginară, posibilă sau simulată), inventatori (eroi ai drumului în necunoscut) sau falși inventatori, speculanți (sau escroci) ai ideii de sublim, traficanți vulgari sub masca inocenței. Tot ce găsim la rubricile *alb-negru* ale gazetei e prezent sau are ecou în teatrul lui Băieșu. *Viața secretă* a cotidianului (cu trișorii, informatorii, delatorii ei) e mereu pusă la vedere. Obscurii funcționari se dovedesc a fi canalii, slujbașii necăjiți îi descoperim în poze napoleoniene. Autorul vrea să ne facă să rîdem și nu disprețuiește nici unul dintre mijloacele prin care ne poate face să rîdem. Totul poate fi izvor de comedie, nu are importanță dacă o situație a fost reluată de zeci și zeci de ori, de la cîntecelele lui Alecsandri încoace, că despre Icral sau despre aprozare scrie *Urzica* aproape în fiecare număr. De acestea și de altele multe putem să rîdem din nou și azi, dacă am rîs altădată nu înseamnă că astăzi un text a sublimat o contradicție comică. Ceea ce dă drept tuturor motivelor, leit-motivelor, sloganurilor, lozincilor comice de a fi reluate e *locul scriitorilor* pe care Băieșu îl anunță pe parcursul spectacolului său. Scrib sau copist, funcționar sau slujbaș, supus grefier sau uimit contemplator, scriitorul e anunțat aproape în fiecare text. Sau, ghicim, în sala de spectacol — a spectacolului în spectacol — locul care i-a fost rezervat. Și care e gol. Numeroșii agresori existenți în teatrul lui Ion Băieșu (în subtext teatrul lui Băieșu e al violenței) tîrăsc după ei trena unui spectacol kitsch de anvergură, pe care el, scriitorul-grefier, nu mai are răgazul de a-l purifica : nici răgazul și nici interesul. Căci el vrea să ne facă să rîdem, să rîdem cu orice preț de aceste ființe tembele, mai puternice decît noi prin mecanismul aproape metafizic pe

Scanned with OKEN Scanner

care îl reprezintă... O bună doză de resemnare există în invitația la rîs pe care scriitorul ne-o adresează, mărunțind faptele grozave în fapte zilnice și prin aceasta efemere, suportabile : în „fapte diverse", multiplicate la infinit de spectacolul cotidian.

*
* *

Autorii deceniului șase, foștii gazetari, sînt foarte buni producători de literatură. Ei au exercițiul și, uneori, religia scrisului zilnic, pasiunea de a rămîne *pe afiș*, de a-și susține *show*-ul. Ei au simțul necesarului : știu ce se cere și știu cît au dreptul să îndrăznească. Ei sînt și foiletoniști dar și autori care aprovizionează cu scenarii cinematografia română, televiziunea, colecțiile de teatru pentru neprofesioniști. Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Radu Cosașu (îndeosebi primii doi) sînt autorii preferați ai iubitorilor de comedie. Solicitările *instituțiilor* nu paralizează condeiul scriitorilor afirmați în deceniul șase. Avînd exercițiul scrisului, ei îl au și pe acela al improvizației. Ei pot fi gravi (într-o montare cu piesa „În căutarea sensului pierdut" la teatrul din Petroșani regizorul Florin Fătulescu a pus accentul asupra *sensurilor grave* ale scrisului lui Băieșu și spectacolul s-a dovedit remarcabil) dar știu să slujească și consumatorul de divertisment. Opera e, am spune „gospodărită" după bunul obicei al comediografilor dintotdeauna. Schițele satirice ale lui Ion Băieșu apar, deci, de cîte șapte-opt ori prin diverse publicații, almanahuri, foi volante, pînă cînd binecuvîntata invitație la rîs va fi procopsit și pe cel din urmă cititor de slovă românească. Un dialog despre ADAS se transformă în schiță. Schița naște altele ce devin carte, pe urmă dialogul devine segment al unei piese de teatru ce poate fi adaptat pentru televiziune, radio sau Casa de filme doi (trei, patru ș.c.l.). Cine urmărește consecvent afișul de teatru, activitatea cercului umoriștilor, rubricile vesele TV de sîmbătă seara și duminică după-amiază, revistele *Magazin*, *Urzica* ș.c.l. ar crede că Ion Băieșu e un scriitor harnic ca Thomas Mann sau Nicolae Balotă, comițînd zi de zi și ceas de ceas literatură (în cazul nostru : schițe, povestiri, povestioare, anecdote,

Scanned with OKEN Scanner

fabule, snoave, glume) ceea ce e fals ; Ion Băieșu e un inspirat, scriind rar și bine lucruri ce știu să se înmulțească. Reprodusă în fiecare culegere a autorului este schița *Fotbalul e un joc de bărbați,* schiță ce, putem deduce, reprezintă concluziile unei îndelungate, laborioase și plină de roade activități a autorului în lumea sportului. Despre fotbal autorul a scris chiar și o comedie într-un act, *Mare meci mare,* în care apar cîțiva cooperatori fruntași într-un meci între două echipe sătești. Partitura comică e (ar trebui să fie) susținută de crainicul stației de radioamplificare, „băiat simpatic, entuziast, naiv și cam bîlbîit". Cineva ascunde mingea pînă vedeta locală, ce tocmai sărbătorise un important eveniment, își revine din starea de ebrietate. Din comedia sătească se poate obține o alta, ce se poate înmulți la rîndul ei ca și suratele sale. Altădată scriitorul se inspira din anii cooperativizării agriculturii, acum, în excursiile sale rurale, se documentează : dintr-o astfel de documentare s-a născut comedia (într-un act) *Fiul satului* în care sînt satirizați risipitorii avutului obștesc. Scheciul reproduce finalul nuvelei *Fătu și Pisicu* agrementîndu-l cu fapte vesele. Autorul lor le încurajează doar fireasca reproducere și prin alte schițe, în care comentează moravurile lumii scriitoricești și împrejmuitoare de scriitori. Schița de la care purcede titlul unui volum al lui Ion Băieșu se cheamă *Pompierul și opera* și încearcă să arate cum nu trebuie citită literatura. Eroul principal este (desigur) un scriitor ce își încheiase „opera vieții sale". Ar fi, subînțelegem, o capodoperă umoristică. Drumul operei către public se complică, fiindcă — vorba lui Caragiale — pastramagii, tinichigii, zarzavagii se cred vizați în operă și cer retușări. Fraze insignifiante devin sub ochii inculților opinii ce angajează o atitudine piezișă ; două gînduri despre loz în plic îl transformă pe scriitor într-un dușman virtual al jocurilor aducătoare de îmbogățire (scriitorului îi este recomandat episodul pozitiv al gospodinei ce a cîștigat Trabantul). Cîteva observații privind dantura unui ospătar sînt categorisite infame, T.A.P.L.-ul nefăcîndu-și (zice protectorul ospătarilor) planul din cauza lor. Se cer alte retușări și altele, pînă cînd autorul își sfîșie opera. Obser-

Scanned with OKEN Scanner

vînd că asemenea lucruri nu se întîmplă în realitatea zilelor noastre, trebuie să adăugăm că genul comic s-a sprijinit întotdeauna pe aportul celor-fără-de-umor. Observațiile privind bucuriile surîsului sînt completate cu altele, fără îndoială didactice, folositoare în acțiunea de combatere a viciilor și viciosilor. O tînără vrea să se facă scriitoare și abandonează munca onestă spre a se consacra scrisului. Toată familia intră în alertă, tînăra e slujită cu devoțiune, săvîrșirea unui vers e privită ca un miracol : cînd familia descoperă rima trebuitoare versului poetesei, individa era la închisoare : falsa vocație ascundea practici necinstite, „poetesa" fiind traficantă de valută. În alta, o familie vrea să-și facă odrasla scriitor pentru a-și pune la punct bugetul. Ca și în schițele anterior relatate, ne aflăm în fața unei rele înțelegeri a noțiunii de „scriitor", de un public ce trivializează totul. Scriitorul nu e un mit, profesiunea scriitorului nu e sacră, ci aparține muncii oneste de zi cu zi spun ironiile (demitizările) lui Ion Băieșu. „Profesionalizarea" întru scris (e altă frază ce trebuie găsită) nu e similară profesionalizării în măcelărie, brutărie ș.a.m.d., *talentul* alegîndu-l (totuși) scriitor dintre ceilalți. Se neagă și ideea că literatura ar fi o întreprindere bănoasă, un chilipir iute manevrabil de șmecheri. Totul e făcut cu multă fantezie, „descoperirile" lui Băieșu fiind demne, în multe cazuri, de orice antologie a umorului românesc (bineînțeles sînt și anecdote ceva mai ieftine, variațiuni pe teme arhicunoscute, cu birocrați înăcriți sau cu femei frivole). *Iubirea e un lucru foarte mare* a făcut celebru cuplul *Tanța și Costel ;* eroii serialului (și el, la rîndul lui, celebru grație televiziunii), născut sub semnul lumii lui Caragiale. Ticurile de limbaj (comicul de limbaj), și, desigur, comicul de situație exploatează ridicolul unor personaje ce încearcă, prin mijloace inadecvate, să se integreze ritmurilor vieții „moderne". *Comedia* eroilor lui Băieșu e pedagogică ; scriitorul nu disprețuiește a da publicului cititor, prin intermediul buclucașelor sale personaje, sfaturi bune. Scriitor popular, Ion Băieșu este, în contextul literaturii actuale, nu numai un autor eminamente simpatic, ci și un creator ce, prin apelul la cele mai diverse mijloace ale comediei, poate da prozei actuale piese de

Scanned with OKEN Scanner

rezistență. „Conștiința scriitoricească“ este motorul demersurilor sale în acest gen.

Spectacolul lui Florin Fătulescu descoperea în „În căutarea sensului pierdut“ o tragedie. Nu era nimic de rîs în faptul că mai mulți oameni îl caută pe Aldesus și că acolo, sus, nu e nimeni. Băieșu era văzut prin Beckett dar și prin optica unei generații care îi citise pe Sartre și pe Camus, pe Ionescu și pe Mircea Eliade. Cîteva completări ale regizorului-scenograf atrăgeau atenția asupra marilor simboluri ale teatrului modern. Călătorii trag la jug, ei mișcă o roată care e a vieții sau a destinului. Cuvintele nu-i ajută, îi trădează. Eroii lui Ion Băieșu sînt profund nefericiți prin „pierderea“ unor calități ce, illo tempore, îi făceau oameni deplini. Estropiați, ei resimt fizic eșecurile unei civilizații. Alienarea nu mai e un viciu abstract, e o maladie.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Anghel

Unul dintre numele semnificative pentru evoluția scriitorului român al deceniului al șaptelea este Paul Anghel, și el conducător de revistă ca și Ion Băiești, Ion Lăncrănjan, Nicolae Breban, Corneliu Ștefanache, Fănuș Neagu și alții din această generație ce a venit la timp pentru a prelua, din mers, marile probleme ale actualității literare ; înviorînd, prin texte vii, ieșite din canon, publicistica amorfă a predecesorilor, ei au părăsit la timp zona administrației culturale pentru a scrie ce bănuiau că talentul, puterea de muncă și timpul *liber* (astfel obținut), experiența îi invită să o facă : Paul Anghel e publicist, istoric literar, dramaturg, reporter, romancier, și el preocupat în același timp de mai multe genuri literare, polivalent precum și colegii săi. Polivalența scriitorilor deceniului al șaptelea (afirmați mai ales în deceniul al șaptelea) are cauze multiple pe care le-am numit sau le vom numi pe parcurs. Drumul către eseu de asemenea. Să ne permitem, deocamdată, să avansăm ipoteza că piața literară solicita, la sfîrșitul deceniului al șaselea și la începutul celui de al șaptelea prozatori care să oglindească în operele lor transformările sociale ; am văzut că operele erau insuficiente, marile evenimente fiind reflectate, atunci cînd erau, în opere schematice, nedemne de timpul înfăptuirii lor. Și evenimentele se succedau cu mare repeziciune ; la începutul deceniului al șaptelea cooperativizarea agriculturii se încheia, unde erau operele privind transformările cooperatorilor, viața nouă de la sate ? Primele două cărți ale lui Paul Anghel tocmai asta vor să arate : cum era viața nouă la sate, în preaj-

Scanned with OKEN Scanner

ma încheierii cooperativizării. *Șapte inși într-o căruță* și *Victoria de la Oltina* sînt cărți „perfecte", făcute după toate indicațiile, cu eroi pozitivi și cu eroi nu nedumeriți, ci care mai au mici ticuri, mai țin (încă !) la obișnuințele moștenite din vremile în care mai erau legați de blestemata proprietate privată. Se confruntă, dacă ne dăm silința să observăm, două lumi : una nouă, modernă, cu o *civilizație* învechită. Totul e acum clar, oamenii nu mai sînt cei de altădată, relele s-au dus pe Apa Sîmbetei. Drumul celor șapte (cu căruța !) pentru achiziționarea unui autocamion de ultimul tip trebuia să simbolizeze intrarea țăranilor în noua eră, marșul lor triumfal spre „viața nouă". La vremea apariției, romanul a fost comparat cu *Moș Gheorghe la expoziție* pentru a se ilustra transformările țărănimii, noua condiție a ei în socialism. Toate temele momentului există în cartea consacrată celor șapte ; iată una dintre ele, în relatarea admirativă a lui Ion Vitner : „Orgoliul demnității de colectivist se manifestă și în alt mod. În momentul în care intră pe teritoriul „*Partizanului roșu*" (e numele unei cooperative fruntașe, n.n.), „cei șapte" descind din căruță, fiindu-le rușine, în calitatea lor de conducători ai colectivei, să străbată satul într-un mijloc de locomoție învechit. Nea Patraulea este sacrificat să conducă vehiculul anacronic pe căi ocolite, dincolo de teritoriul satului. Dar bătrînul...". Bătrînul e sursa de umor, el e gafeurul fiindcă el e cu „vechiul" și, după cum se știe, ne despărțim de cele vechi rîzînd. Mai sînt o seamă de momente umoristice, toate provenind din felul în care noua lume se desparte de cele de odinioară. Unele momente comice provin și din faptul că fericiții vor să-și deguste cu prea mare repeziciune fericirile, mari, neașteptate, copleșitoare. Anacronicul vehicul (așa cum numesc criticii vremii căruța celor șapte) și anacronicele animale (caii) sînt, în fața orașului care se înalță ca-n poveste, în fața mașinilor nemaivăzute, subiecte de comedie. Lîngă cîte o lecție spusă curgător, un exemplu care trebuie memorat pentru lecția viitoare ! „— Ce concluzie să tragi, mă băiatule... după cum vezi oamenii au adus în gospodărie odată cu inventarul și mentalitățile lor. Cîți oameni, atîtea mentalități. Am avut de furcă, ce-i drept, cu men-

Scanned with OKEN Scanner

talitățile vechi... Dar vezi ? Mai e oare nea Patraulea vechiul nea Patraulea ? Nici Ichim nu mai e vechiul Ichim. Parcă tu sau eu sîntem ce eram mai înainte ?... Sîntem bogați, da, sîntem bogați ! Am desființat, măi băiatule, gardurile din suflete...". Urmează conectarea la evenimentul zilei, generalizarea conform indicațiilor : „Biciul rămase acolo, pe nisip, în marea expoziție de mașini și utilaje a țărilor socialiste, iar seara, tîrziu, cînd oamenii curățeniei l-au găsit lîngă macheta în mărime naturală a unei nave cosmice au rămas uimiți și au zîmbit : — Uite, mă, un bici !". *Victoria de la Oltina* apărută deci în același an (1961) este o „temă pentru acasă" făcută după toate canoanele, primind nota maximă la toate bilanțurile stagiunii literare. Oltina este un sat în întregime colectivizat, dat exemplu în reportajele anului ; tonul lui Paul Anghel, uneori sobru, ajunge în final la aceste cadențări solemne : „În această țară de piatră și de pămînt, în acest leagăn al mileniilor și al civilizațiilor, omul se ridicase mîndru, în lumina celei mai tinere vîrste a istoriei, cu brațele încărcate de pîine, miere și struguri". Pentru încheiere, e nevoie și de o imagine grandioasă : „Pe soclul de piatră al monumentului de la Adamclisi, vechiul rob, desferecat și falnic, își suise statuia vestind lumii bucuria și biruința sa". Textele lui Geo Bogza nu erau nici unui reporter indiferente, și nu era deloc rău că tînărul reporter își modela scrisul în numele unei subordonări explicite, al unei admirații ce nu mai are nevoie de comentarii. Superlativele, destul de bine ținute în frîu de reporter, aparțin și tonului general al reportajelor din acei ani, nu o dată exclamative prin superlative abundente.

Ajungem în acest moment la o chestiune ceva mai delicată, ce trebuie enunțată, măcar ca o ipoteză, pentru a înțelege mai bine marile transformări ale scrisului în deceniul al șaptelea. Plecînd de la observația că, în anii '50, școala (învățămîntul mediu, superior) românească se afla în perioada experiențelor, a formulelor oarecum împrumutate, putem nota aici că scriitorii anilor șaizeci își fac studiile „la fără frecvență" chiar atunci cînd traversează, firesc, o facultate sau alta. Ei sînt autodidacți,

Scanned with OKEN Scanner

lecturile lor sînt „fără profesor". Există în această „școală fără profesor" stimulată de o seamă de evenimente, o invitație la nonconformism ; o invitație la călătorii noi, nu fără înainte mergători, aflați altădată sub interdicție. La Școala de literatură Blaga era lectură interzisă, Bacovia prohibit. Există o seamă de eseiști pierduți de bibliografiile de serie care revin în atenția „fără frecvență", preocupată un deceniu mai tîrziu să-și trăiască cît mai deplin libertatea de gîndire. O seamă dintre scriitorii afirmați la începutul deceniului șase sînt „primitivi", afirmînd zgomotos supremația „talentului", a vocației, privind bănuitori la noii veniți, oamenii unei educații literare complexe ; alții, cei mai importanți, încearcă să studieze, citind cu creionul în mînă cărți scăpate din vedere altădată, glosînd acum pe marginea lor, devenind nu eseiști amatori, ci profesioniști ai ideilor, în numele unor opțiuni clare, consecvente, ba poate chiar rigide, cu un fanatism care sperie cercetătorul obișnuit ; ideea de *continuitate* e tot atît de puternic afirmată acum pe cît era ideea de ruptură afirmată altădată. Studiul eliberează scriitorul din rutina obișnuită a cercetătorului, de ordinea (firească) pe care acesta o urmează. Scriitorul-eseist nu se împiedică de faptul particular, el urmărește idei generale, cu eficiență imediată. Eseistica lui Paul Anghel precum și aplicațiile ei se înscriu în aceste coordonate, ceea ce nu ne împiedică cîtuși de puțin să-i acordăm atenția necesară ; eseist plin de idei, Paul Anghel a contribuit, în anii ce urmează lui 1965, la dezvoltarea unor polemici necesare ; între meritele eseistului l-am numi și pe acela că nu își anunță arogant opțiunile, așa cum fac neofiții : *Arhivă sentimentală* și *Nouă arhivă sentimentală*, cele două volume care unesc eseurile lui Paul Anghel ni se propun ca experiență *de scriitor* ; sentimentalul e steaua sub care se înfăptuiesc. Dacă Paul Anghel ajunge la eseu așa cum ajung colegii săi de generație, putem să descoperim că o altă cale, un drum propriu al formării ideilor este reportajul ; conștiinciozitatea reporterului, nu numai autor de repede-ochire asupra lumii ce trebuie „înfățișate cititorului" ci și monografist al ei provoacă pagina de sinteză, rostirea reporterului nu numai ca literat (anii în care poetul, romancierul, scrii-

Scanned with OKEN Scanner

torul în general, era privit ca ființă excepțională au cam apus) ci și ca *specialist* al unui domeniu, convorbind de la egal la egal cu subiectul său. Epoca superlativului e înlocuită cu aceea a termenilor exacți, a limbajului științific (dacă se poate). *Recalificarea reporterului* presupune calificarea lui ca istoric, folclorist, etnograf, arheolog. Una dintre cărțile de tranziție a lui Paul Anghel, *Arpegii pe Siret* (1964) arată că viteza recalificării e destul de mare. Reporterul e aci, ca și în reportajul citat despre Oltina, preocupat de cele noi, văzute idilic, dar citează cu energie din „cele vechi", parcă nu întotdeauna așa de clare încît să nu ridice probleme. Din loc în loc se citează versuri, nu neapărat prea cunoscute. Cititorul presupune că scriitorul nu și-a expus în reportaj toate descoperirile, a lăsat altele pentru mai tîrziu. *Recitind o țară* subliniază, chiar prin titlu, ideea de *lectură* pe care o propune peisajul și ideea de studiu pe care o presupune reportajul. *Lectura și studiul* se implică în acțiunea reporterului. *Arhivă sentimentală* (1968), prima carte ce adună eseurile (o parte din ele) ale lui Paul Anghel, se deschide cu fraze tranșante enunțate precum un ordin de front : „A lărgi categoria de specific, a o considera din cîteva puncte extreme se impune cu necesitate". Considerarea numai sub formă artistică a spiritului românesc îl păgubește pe acesta de mari victorii. Sau, cu frazele energic programatice ale introducerii : „...tocmai pierderile ne obligă, mai ales pe noi, la rememorări. Mai mult decît alții, mai mult decît oriunde, trebuie să ne legitimăm înapoi, trebuie să reanexăm ceea ce am uitat sau am pierdut, trebuie să reconstituim treptele lipsă. Literatura e numai o ramură a memoriei, o creangă din acest copac gigant care e timpul viu, cu rădăcinile înfipte în protoistorie și chiar mai adînc, în subconștientul obștesc". Acțiunea recuperatoare a lui Paul Anghel apare într-un moment în care momentul politic favorizează o asemenea întoarcere, invită la o încercare de definire a specificității. În *Arhivă sentimentală*, deci în anul 1968, în afara programului enunțat în articolul introductiv, lucrurile nu sînt încă suficient de clare ; există între

Scanned with OKEN Scanner

eseuri o sumă de elogii, unele bazate pe analize, altele pur și simplu lirice. Un subiect îl constituie vînătorii și pescarii („dintre oamenii cu ocupații grave sînt printre primii, dacă nu singurii care trebuie luați în serios"). Autorul e mînat de un misionarism polivalent, așa că lîngă protejarea speciilor pe cale de dispariție apare firesc un articol consacrat lui Țuculescu și un altul lui V. Voiculescu. Jean Georgescu, interpret al lui Caragiale, își poate găsi și el loc între cei elogiați, ca și Dumitru Ghiață. Secvențe numeroase însă se lipesc, se alătură programului, se întîlnesc cu ideile enunțate în prefață. E drept, încă lipsite de patetismul de mai tîrziu ; despre Blaga, Cantemir, despre miniaturile lui Picu Pătruț, despre Brâncuși și Creangă (dar și despre Ștefan, Vlad Țepeș și Brâncoveanu) autorul scrie conform programului. Un eseu — *Drama dramei noastre istorice* — va prefața activitatea de „dramaturg" a autorului. Deocamdată, *Arhivă sentimentală* inventariază temele, adună argumente de lucru. Nesfîrșitul șir de revizuiri cerut de autor poate fi ilustrat și prin idei care ar fi avut eficiență imediată, dacă autoritatea autorului între confrați ar fi fost ceva mai mare : „Prin ce mijloace să impunem totuși valoarea originală a experienței noastre, rezultatul nostru cognitiv ? Revizuirea se cuvine să opereze în însuși conceptul nostru de dramă. Aceasta va duce la reconsiderarea noțiunii de suferință, disperare, tragedie, deci la materia primă a dramei dintotdeauna și de pretutindeni. Pusă în lumina necruțătoare a experienței universale, drama noastră își va pierde caracterul incomprehensibil, cîștigînd în schimb în adevăr uman". Frază demnă de reținut atît pentru piesa din imediata apropiere a textului *(Săptămîna patimilor)* cît și pentru romanele ciclului lui 1877. Deocamdată să mai observăm că teatrul lui Paul Anghel reprezintă o prelungire a eseurilor ; nimic nu e în afara tezei, o seamă dintre replicile personajelor sînt scoase din cărți vechi, uneori „nefolosite de istoricii noștri", așa cum arată subsolurile, destul de frecvente ; alte subsoluri precizează inadvertența, deplasarea unui moment sau altul în timp „conform logicii dramatice". Altundeva subsolul precizează că „aprecierile lui Falconieri, personaj de ficțiune, coincid întrutotul cu laudele

aduse lui Ștefan de cronica europeană a timpului, de la Dlugosz și Gromer pînă la Matia de Miechow sau Waprowski, din care citățm". Piesele au însă puține puncte comune cu reconstituirile dramatice comune ; Ștefan și Mihai întemeiază „în spirit", ei sînt o parte a „țării eterne". Unul dintre extraordinarele semne ale întemeierii istoriei noastre, *biserica pe roate*, sugerează trăinicia unei credințe ; ideea vine „de jos" (biserica e purtată de iobagi) și sancționată de domnitor ca fapt demn de a deveni al istoriei, ca formă a rezistenței neamului (Ștefan hotărăște să se așeze bisericile de lemn pe roate „să le urmeze norodul în rugăciuni și jelanie, iar popii cei bătrîni să cînte pentru toată Moldova marea slujbă a patimilor." Piese teoretice, așa cum în bună măsură vor fi și romanele, ele nu sînt mai puțin bune demonstrații ale ideilor pe care eseistul le-a schițat în *Arhiva sentimentală* și le va dezvolta în continuare în romane precum și în alte eseuri, acum mult mai clar orientate. Ce înseamnă luptă, descoperă scriitorul tot în texte teoretice ; pornind de la Eliade (reper între reperele demersurilor eseistice), prin intermediul lui Hașdeu (*Sfat celui care merge la război*, text citat și ca motto pentru *Te Deum la Griviță*) scriitorul ajunge la un text „săpat în piatră, după voința lui după înfrîngerea de la Valea Albă". Comentariul textului citat e la fel de patetic precum altele din „arhivă" : „Textul e cutremurător prin înălțime etică, pare o fabulă din decalogul unui neam ; a ști să fii înfrînt, de fapt a ști să biruiești. Dar asta implică pregătire perpetuă, o autonomizare a condiției morale din care decurge senătatea înfruntării destinului. Primirea bărbătească a loviturii destinului nu poate modifica ipostaza de continuă pregătire a voievodului, neschimbat nici prin victorie, nici prin înfrîngere."

Măreția eroilor este, astfel, analizată mai adînc ; înseși momentele, prin gravitatea lor, sînt unificatoare, și una dintre excelentele intuiții ale autorului este de a aduce în scenă în piesa *Viteazul* vocile celor ce vin ; Mihai este sfătuit, în momentul înfrîngerii, de Bălcescu, sau Iancu, spirite vii, cele ce i s-au asemănat și care au prelungit fapta sa. Ciclul *Zăpezile de acum un veac* (car-

Scanned with OKEN Scanner

tea a cincea, *Scrisoare de la Rahova*, 1977, cartea a treia, *Te Deum la Griviţa*, 1978) cu cărţile apărînd într-o ordine relativ originală, continuă studiul rezistenţei şi al purificării, al bărbăţiei în faţa loviturilor ; romanele implică, dincolo de acestea, o subtilă analiză a psihologiei luptătorului. În fiecare moment al luptei apare cîte un „model“ ce repetă o situaţie veche, străveche, un moment care ne obligă (prin raisonner-ul romanului) să reflectăm asupra unei tradiţii. Personaj principal al ciclului pare a fi Prinţul ; observator mai degrabă ciudat, în nici un caz ridicol, încercînd să stăpînească devenirea unei istorii care rămîne mereu a celorlalţi. În *Te Deum la Griviţa* observator al faptelor e Lucreţiu Parva, tînăr dotat cu vocaţia ştiinţei, capabil de a relua cercetări enorme, plasat de autor în umbra lui Haşdeu pentru a ilustra „purificarea“ tînărului savant. De fapt, tînărul savant este *studiat* în excesele sale ; martor al luptelor, tînărul nu trăieşte luptele, ci, prin amintirile sale, imaginaţia, obsesia femeii părăsite. Să vorbească autorul despre purificarea imposibilă a celui înrobit cărţilor sau doar de dificultăţile existenţei în afara celor trupeşti ? Parva e un protocronist al lingvisticii, şi presupunem că o nouă specializare a autorului în lingvistică îi va putea oferi acestui personaj un teren de afirmare mai vast în alte romane. Deocamdată, să notăm că în cele două romane eseu ale ciclului numit pregătirea pentru luptă e un moment al iniţierii. Există o *lege a trupului* care poate fi încălcată sau e încălcată ; materia se revoltă, făptura umană protestează împotriva încălcării legii ; revin cu mare violenţă imagini ale înfrîngerii omului, lumea desfigurată a războiului. Trupurile măcelărite, făpturile agonizante nu sînt în cărţile lui Paul Anghel indicaţii de regie, documentaristică goală, naturalism ; ele sînt embleme, momente ale integrării în tot, trepte iniţiatice. Oamenii înving prin înfrîngere, oamenii *trăiesc* prin desfigurarea lor, în numele Patriei unice. În *Scrisoare de la Rahova* imaginile „concupiscente“ ce traversează visurile personajului nu sînt decît adierile unei amintiri, amintirea unei idile ; prinţul e frecventat în vis de Adela Balş-Ene. femeie întîlnită odată, în tinereţea sa şi reîntîlnită apoi în anii maturităţii sale. Ima-

Scanned with OKEN Scanner

ginea dispare abia după ce prințul scrie femeii că soțul ei sfîrșise eroic pe cîmpul de luptă. Final eliberator, ca în oricare ceremonie a purificării. Care ar fi psihologia luptătorilor, cum ar arăta momentul luptei, cel de răgaz, cel de pregătire, din unghiul celui care conduce, din unghiul celui care participă în prima linie a bătăliei ? Cărțile lui Paul Anghel sînt grave ; interes pentru dezeroizare există doar în măsura în care „înfrînții" pot să-i ofere autorului prilej pentru a vedea o victorie, pentru a elogia valorile vieții.

Noua arhivă sentimentală ar lămuri mai bine încotro țintește autorul, acum bine edificat el însuși asupra lucrurilor ce trebuie să le împlinească : „O comunitate nu se poate constitui — teritorial, spiritual, mitic — decît prin fixarea unui *axis mundi*, care îi aparține, în jurul căruia gravitează generațiile, dincolo de raza căruia se află lumea neorganizată, gregară, haotică, sau alte comunități, cu alte *axis mundi*. Culturile arhaice, ca și mai tîrziu culturile folclorice, cunosc o imensă superbie naivă a unicității, care, pe un anume plan, le proiectează în major : de la ele începe și se sfîrșește lumea. Nu se poate pretinde că procesul de dizolvare a ideii de centru, desfășurată în contrapartea lui, emanciparea culturilor, proces în plină contemporaneizare, reprezintă o reactualizare a ideii arhaice, dar se poate sublinia coincidența, mai mult chiar, se poate remarca faptul că această recentă descoperire a etnologiei și istoriei culturii coincide cu epoca actuală a afirmării naționale a culturilor, cu sondajul metodic spre sursele lor prime.". Invitațiile autorului la emancipare se bazează pe o originală „istorie a culturii românilor", în acest fel inaugurată : „Se impune în consecință un principiu cu valoare axiomatică : *emanciparea unei culturi tinere înseamnă accesul la propriul său univers*. Toate culturile tinere tributare unor centre, dezvoltîndu-se sub iradierea unor centre, cunosc — după blestematul orgoliu al obedienței — nostalgia emancipării, care debutează, semnificativ, printr-un moment de criză."

Să notăm tentația autorului de a da contribuții care să pună în valoare *totalitatea* : o Istorie a literaturii române, într-o manieră strict originală, în care de bază

este studiul folclorului și al literaturii vechi, a fost deocamdată întreruptă, dar *Noua arhivă sentimentală* prelungește traseele ei. Una dintre cărțile de căpătîi („inițiatică") este *Învățăturile lui Neagoe,* piatră unghiulară este opera sadoveniană. Dicotomia etic-estetic a sacrificat, crede implicit sau explicit Paul Anghel (și odată cu el autori precum cei înainte citați) contribuții de valoare : „maiorescienii" i-au pus în umbră cu atîta putere pe *ceilalți,* încît reabilitarea unui șir de cărturari e imperios necesară. Spectaculoasa reciclare a scriitorului, dacă nu l-a impus ca șef de școală, a contribuit la refacerea temeinică a unor relații cu eseistica deceniului al patrulea. Încă în așteptarea operelor demne să dea „noului val" al eseisticii fundamentul Operelor, scriitorul acceptă în acest fel *pactul cu diavolul,* critica opresivă :

„Viitorul criticii ? Nici unul. Ca formă a scepticismului față de artă, marcînd criza de autoritate a artei, critica va pieri cînd această criză va fi învinsă, dacă va fi învinsă. Inaugurarea unui nou ciclu funcțional în existența viitoare a artei, abolirea detașării, restituirea climatului de adeziune vor conduce fatal la dispariția criticii ca exercițiu excentric și inutil.

Dar vom renunța totuși vreodată la exercițiul criticii, atîta vreme cît i-am deprins viciul ? Căci trăirea artistică s-a exacerbat prin actul critic, arta însăși a căpătat paradoxalul avantaj de a se detașa de sine, de a căpăta conștiința de sine, de a putea astfel să-și contemple ea însăși idealul, de a-și urmări propria himeră, cu o energie și cu o patimă care n-ar fi fost posibile fără dicotomia între actul creator și conștiința critică.

Fractura între creator și critică e pînă la urmă fertilă. Fără critică, arta ar putea risca să sucombe în chietudine și narcisism. Învins, artistul ridică brațele și strigă către umbra lui de vis-à-vis : «Spune-mi că sînt artist ! Nu mai pot trăi singur cu propria mea creație. Simt nevoia să mă cert cu cineva. Am nevoie de o societate». Și societatea îl răsplătește prin critică, adică exact prin ceea ce, în fond, artistul nu dorește.".

Ion Lăncrănjan

Izolarea lui Ion Lăncrănjan nu e nici nezgomotoasă și nici sterilă ; romane ample, întinse pe sute și sute de pagini, arată că scriitorul știe să-și folosească retragerile și că mînia publicistică nu e exercițiu de pamfletar refulat, în căutare de spațiu confortabil. Dacă mai notăm că unele dintre aceste romane au fost premerse, cel puțin în lumea literară, de legenda lor, că anumite formalități mai mult sau mai puțin birocratice le-au întîrziat ieșirea în public, putem ajunge la concluzia că scriitorul are, pe lîngă ambiții oarecum comune — sau mai puțin comune — puțin comune orgolii de scriitor : autorul nu face concesiile pe care o seamă dintre confrații săi le fac, nu se grăbește, nu vrea ca gloria să-i vină repede-repede. Proza lui încalcă o seamă dintre canoanele cu care autorii ultimilor zece-cincisprezece ani ne obișnuiseră. Astfel, personajele sale „rele“ altădată, nu ies din scenă, ca la un gest magic, pe măsură ce ne apropiem de zilele noastre ; nu toate abuzurile sînt pedepsite, mai rămîn personaje ce își păstrează funcțiile de conducere și după ce abuzul este comis ; finalurile nu sînt vesele, prozatorul nu ne conduce, precum alți confrați ai săi, către un final optimist în care eroii se pupă voioși în toate piețele endependenții. Nonconformismul lui Ion Lăncrănjan poate fi reconfortant în proza actuală, prea des conformistă sub masca nonconformismului, prea des schematică în numele unui curaj de operetă. Mînia prozatorului Ion Lăncrănjan nu este pasageră și, vom încerca să demonstrăm, nici neapărat rodul unui oportunism consecvent ; dacă în numeroase rînduri impasul

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului va fi destul de serios, el se datorează mai ales cuvintelor trădătoare, mijloacelor de expresie sumare, și nu adaptării (necesitatea primează) interesului de a înfățișa *adevărul*. Mai aproape de document decît oricare dintre scriitorii momentului '60 al prozei românești, Ion Lăncrănjan nu este și poate că nici nu e interesat să fie, în primul rînd, un artist. Așa cum s-a observat în numeroase rînduri, estetica sa e cam rudimentară, concepția sa despre îndatoririle prozei (ale romanului) cam simplistă. O anumită nepăsare față de organizarea materialului epic poate fi observată pe sutele de pagini ale cutărui sau cutărui roman. Faptele trebuie să fie adevărate, un roman trebuie să adune cît mai multe adevăruri, cam acesta este principiul care stă la baza acțiunii prozatorului ; nu adevăruri lipsite de duritate, ci adevăruri cît mai dure care, spune prozatorul, caracterizează o seamă dintre anii istoriei contemporane.

Una dintre intervențiile teoretice ale prozatorului e consacrată tocmai „filonului tragic" pe care Ion Lăncrănjan crede a-l descoperi în istoria românilor. Nu numai voioșia caracterizează poporul român, spune, în opoziție declarată față de teoreticienii de succes, prozatorul, nu numai zeflemeaua, deprinderea de a lua lucrurile în răspăr ; poporul român nu e un popor care rabdă orice, fără a acționa (D. Drăghicescu susținuse în *Din psihologia poporului român*, carte meritorie altfel, că românii ar fi un popor răbdător), și nici lipsit de capacitatea de a purta lupte îndelungate („combativitatea îndelungată și îndărătnică nu e în caracterul nostru" scrisese Mihail Ralea). „Anii importanți din istoria noastră națională — 1784, 1821, 1848, 1918, 1944 — dovedesc, cu prisosință, spargerea echilibrului existent, manifestarea mai mult decît energică, dusă pînă la sacrificiu, a dorinței de a se realiza o altă stare de lucruri, mai dreaptă, mai apropiată de necesitatea dăinuirii și afirmării noastre în istorie.". Numele unor eroi ca Horia, Tudor, Bălcescu, Mihai Viteazul și alții arată că există „un filon tragic" al temperamentului românesc, încă foarte puțin studiat, încă pu-

Scanned with OKEN Scanner

ţin explorat de creatorii de literatură. „Pentru literatură, arată prozatorul, evidenţierea acestui filon poate fi de real folos, în consens cu epoca, desigur, nu prin negarea noilor împrejurări, ci printr-o racordare firească şi cît mai convingătoare a acestor împrejurări la înclinaţiile acestea temperamentale, pe cît de profunde pe atît de vechi. Nu e vorba de nici o supralicitare, ci doar de evidenţierea acestui *filon...*". Aşadar cărţile lui Ion Lăncrănjan ar urmări să evidenţieze acest filon, să ilustreze vocaţia tragică a poporului român ; şi *Drumul cîinelui* şi *Eclipsa de soare* şi *Cordovanii* şi (mai ales) *Suferinţa urmaşilor* ar pune în lumină nu vocaţia nonconformistă a scriitorului, ci tendinţa sa de a ilumina o trăsătură adîncă, de a crea în consensul specificităţii. Violenţa prozatorului nu e gratuită, urmare a unor mizantropii de scrib jignit, ci rod al unor observaţii ce derivă din şi pot duce către propoziţii teoretice.

Scriitor fundamental polemic, făcînd din polemică principala raţiune de a scrie, Ion Lăncrănjan consideră „filonul tragic" punctul de referinţă al scrisului său. Tradiţia haiducească a literaturii îşi spune şi ea cuvîntul în delimitarea personajului central de ceilalţi ; strămoşii lui Lae Cordovan (sau Cordovanu, sau Logojan) au „antecedente" haiduceşti, se retrag din colectivitate atunci cînd demnitatea lor e jignită ; mulţi dintre eroi vin din pădure şi se retrag în pădure, acţionînd solitar, în numele unei etici ce nu aparţine numai satului sau în primul rînd satului. Monu vine (prin strămoşi) din *pădure*, ca şi una dintre iubirile Mamei *(Drumul cîinelui)*. Izolarea asigură privilegiaţilor prozatorului un contact direct cu natura, o *autenticitate* vitală remarcabilă. Ceilalţi pot fi falsificaţi, descendenţii „vitejilor" nu. Dacă, în articolul-program citat scriitorul observa (nu fără o anumită codeală, nu fără a aşeza cîteva aproximaii prudente în faţa afirmaţiei) că filonul tragic e mai bogat în Transilvania, unde istoria a fost, nu o dată, crîncenă iar nedreptăţile, copleşitoare, e de la sine înţeles că o geografie literară va acorda un interes deosebit itinerariilor eroilor lui Lăncrănjan ; ele sînt apropiate, satele eveni-

Scanned with OKEN Scanner

mentelor fiind vecine ; Dunga de sus, Dunga de jos, Uiejdea, Buzda, Dîrja și altele sînt locurile de baștină ale personajelor sale ; Monu, erul din *Suferința urmașilor*, trece ca într-un turneu protocolar prin satul lui Lae Cordovan, prin locurile celorlalți eroi, pomenește de evenimentele altor romane sau nuvele ale lui Lăncrănjan ; romancierul devine autor al unei singure cărți, al unui epos în numeroase cînturi, avînd de fapt un erou unic : *Țăranul*, ultimul dintre țărani, cel care își trăiește apusul. Mai mult decît romancier, Ion Lăncrănjan este un RAPSOD, cîntăreț al unui popor care dispare spre a face loc altuia ; documentele, arhiva acestui popor se alcătuiesc de fiecare dată clar în cărțile sale ; obiceiurile, datinile nunților, ale botezului, ale înmormîntării sînt pe larg prezentate. Bălgradul, oraș apropiat satelor din romanele lui Ion Lăncrănjan, e o cetate de referință : mai mult, Vale a plîngerii decît oraș, mai mult loc al jalbelor decît Cetate inexpugnabilă. Creatorul de epos Ion Lăncrănjan pune *adevărul* înaintea altor preocupări : el scrie o epopee, el e un martor. Trebuie să observăm că niciodată scriitorul nu pune la îndoială unicitatea demersului său ; el e unic, mărturia sa nu are egal. Purtători ai unor bătălii ce angajează un întreg trecut (dar și un TRECUT prea abstract pentru a înțelege, clar, rosturile unei opțiuni), eroii lui Ion Lăncrănjan merg către înfrîngere aproape conștienți că bătălia e pierdută ; aproape conștienți, dar în același timp și mai conștienți că demnitatea ființei umane, demnitatea clasei din care fac parte reclamă o asemenea bătălie. Este morala filonului tragic. Ca în folclor, există o dreptate postumă : oamenii se întîlnesc în legendele lor, care rămîn. Personajele tragice devin puncte de reper ale „istoriei satului" ; Monu își amintește de alte „întîmplări", cuprinse de prozator în alte romane. *Suferința urmașilor* ne lasă a înțelege, prin toate cele legate de personajul central, că scriitorul se consideră doar grefier al unui neam, ale cărui ultime fapte extraordinare le consemnează.

Cum își face loc, în proze, fascinația tragicului ? *Pe tăcute* este o nuvelă ce ne permite să analizăm destrămarea vechiului „spirit țărănesc" în condițiile relațiilor

Scanned with OKEN Scanner

noi întemeiate prin cooperativizare. Nuvela nu este lipsită de un anumit convenționalism ; nu acesta ne interesează însă ; evoluția lui Visalom Lie (chiabur mai mult din eroare, cooperator nu prea convins de supremația noului mod de organizare), surprinde cîteva trăsături ale mutațiilor lumii rurale. Mai clar decît mulți confrați ai săi, el intuiește că problema centrală este a *puterii* și nu a „bucuriei" țăranului eliberat de proprietate. Visalom Lie observă că, în noile condiții, importanți nu mai sînt cei care au pămînt, ci aceia care dețin funcțiile de conducere în cooperativă : cei care au puterea. Toată nuvela ar urmări felul în care Visalom Lie încearcă să cîștige *puterea*, să atragă atenția asupra valorii sale. Strategia e deficitară, eroul eșuează, un eșec e urmat de altul ; oamenii nu sînt alături de el, vechile tactici, cele care îl ajutaseră altădată, dau greș. Căderea nu e uniformă, omul ar putea să urce, dar există un contratimp al acțiunilor sale, o dizarmonie a mișcării ; ar fi putut urca dacă nu pleca pe un șanier, de pildă. Soția îl părăsește, dar nici înlocuitoarea, Huda, nu e păstrată, desigur iarăși dintr-un soi de pripeală ; omul e derutat, nu mai are sentimentul timpului, nu mai are răbdare. Eșecul lui provine dintr-o prea mare încredere în valoarea sa, valoare verificată însă în alte condiții. Noua lume folosește alți oameni, timpul lui nu a sosit încă. Personajul face „opoziționе" (după expresia unui erou favorizat în alte cărți, de prozator, Teofil Hîrbeică), însă nimeni nu ia act de opoziționea sa : este momentul înfrîngerii sale definitive. Lae Cordovan acționase ca un descendent al haiducilor, eroismul său e în afara bănuielii, Visalom Lie încearcă să reflecteze, în numele unei experiențe ce nu părea falimentară.

Mai directă este exploatarea filonului tragic în *Eclipsă de soare*, nuvelă în care povestea *eclipsei*, obsedantă pentru prozator (vezi, de pildă în *Fragmentarium*, povestirea *Între Eiffel și Notre-Dame* : „Era secretar de județeană, după aceea a ajuns prim-secretar ! Și-ar fi ajuns mai departe, avea perspective frumoase, dar a intrat de-odată în eclipsă, într-o eclipsă totală !... Asta s-a petrecut la cîteva luni după demascarea lui T.i.t.o. El își exprimase atunci nedumeririle și dezacordul, fără sfială.". Aproape fiecare personaj cu funcții importante are „eclipsa" lui

Scanned with OKEN Scanner

în proza lui Ion Lăncrănjan.) *Eclipsa* indică o stare trecătoare, sau cum explică unul dintre eroi : „La noi e un fel de eclipsă acuma, de soare... Și cînd e eclipsă de soare se lasă așa un frig peste lume... Și-o spaimă mare... Da eu zic că o să treacă...". Autorul nu accentuează caracterul pasager al eclipsei așa cum ar face orice prozator interesat de finalul idilic, de succesul imediat al faptei sale. Conflictul dintre Iosif Ciorfoiu, președinte cu știința afacerilor, și tînărul inginer Pavel Bora nu se încheie prin victoria clară a tînărului inginer ce desigur reprezenta noul, omul capabil de a da sens nou lucrurilor ; există o știință a răului care îl ajută pe vechiul președinte, desăvîrșit afacerist, să învingă ; ambițiosul tînăr este înfrînt datorită imprudenței. Tînărul incapabil să conceapă întinderea răului, capacitatea mîrșăviei, este ucis de către președintele „rău".

Există în *Eclipsă de soare* o pasiune a negativului dar și o fascinație a lui ; președintele are o poftă de viață deșănțată, își înșeală soția cu cîteva cooperatoare pe care le răsplătește din cele comune, haremul e în creștere : o profesoară e atacată și ea, fiindcă omul e capabil de orice. Iubita tînărului inginer rezistă asaltului, dar, deducem, are în urmă o aventură ratată cu feciorul unui suspus ; organizatorul fusese același președinte care știa, deci, să se descurce. Președintele are o vitalitate deosebită, asemănătoare eroilor „haiduci" ai lui Lăncrănjan. Stilul de viață „haiducesc" trăiește prin reversul lui : un dispreț ciocoiesc pentru toate valorile „tradiționale" ale satului caracterizează orice act al insului. Disprețul prozatorului e enorm fiindcă degradarea valorilor e fără egal. Pavel Ciorfoiu e un animal bine dotat pentru a învinge, mai ales într-un teritoriu al frigului, al umbrelor. Atacurile lui sînt perfide, Ciorfoiu fiind și delator și asasin. Formulele folosite — la modă într-o anumită perioadă — trădează mimetismul facil al personajului. Monologul lozincard, plin de șabloane, este sancționat de eroii „tradiționali" ai prozelor, de Lae în *Cordovanii*, de Monu în *Suferința urmașilor*, de Mama în *Drumul cîinelui*. Există în fiecare dintre proze un moment în care limbajul e pus în corelație cu o anumită tipologie a

Scanned with OKEN Scanner

vremii. Spune Mama : „Te pomenești că te-au năpădit și pe tine necazurile ! N-aș crede ! Că tu ești numai tărie și înfocare, intransigență, cum tot zici tu !... Da chiar așa, fiindcă tu ai început să dăscălești toată lumea... Uite că pînă și eu am început să învăț păsărească asta a ta...“. Păsărească este vorbită și de alții, activiști cu importanță mai mare decît cel din *Drumul cîinelui*. Magia literei moarte devine subiect în *Caloianul*, pe anumite pagini adevărată arhivă de replici, la modă în epocă. Dialogurile lui Ghețea cu funcționarii culturali din acei ani sînt nu o dată citabile ; autorul *Permanentului elogiu* este și el elogiat pentru fidelitate în acest stil : „«În fond, asta am vrea *noi* de la *voi*, de la artiști și de la scriitori, să slujiți revoluția, s-o slujiți cît mai bine și mai cinstit !... Și să luptați mereu cu voi înșivă, cu scăderile voastre... Altfel, dacă nu faceți asta, înseamnă că mîncați degeaba pîinea pe care v-o pune la dispoziție poporul muncitor !... Da, așa e, nu te iți și nu te sulemeni aicea !... *Noi* de-aia vă plătim, să ne slujiți cît mai bine !...» «Totuși, mai spusese Ghețea, nici noi...» «Știu, cunosc și obiecția asta, mi-a mai spus-o cineva, un compozitor, unul care avea impresia că-l dă conștiința afară din casă... Ăsta și el ce-ai vrut să zici și tu adineauri, că aicea e vorba de o angajare prin conștiință, mai înaltă decît simpla slujire !... Deștept, individul, n-am ce zice, deștept dar perfid !...» «Poate, admisese Ghețea, nu-l cunosc, dar o întrebare tot s-ar putea pune aicea, dacă se îngăduie...» «Se îngăduie, pune-o !...» «Păi asta ar fi, pe care ați pomenit-o și dumneavoastră !...» «Așa, așa ! zîmbise Klio, bucuros și bănuitor, ușor crispat. Și dacă vă spune omul că sînteți needucați și netransformați, vă supărați imediat !...»“. Deducem, din relatările autorului, cum arăta opera lui Gheea ; o operă schematică, nu mult diferită de reportajele sau romanele care circulau în epocă. Ca președintele din *Eclipsă de soare* sînt o seamă dintre personajele lui Lăncrănjan, Mitrofan Pujdercă în *Cordovanii*, Stratomir cel din *Drumul cîinelui*, Klio Stratomir, Ezekil St. Ștefănescu din *Caloianul*, Slavina din *Suferința urmașilor* etc. Ipocrizia inșilor e imensă, ipocriții vor doar *puterea*, restul e demagogie. Niciodată fără consecințe tragice : ca într-un act magic, moartea cuvin-

Scanned with OKEN Scanner

telor (prin căderea lor în incapacitate de a comunica) atrage alte morți. Siluirea cuvintelor indică o stare a lumii. Stilul lozincard ascunde ființe de obicei rudimentare, care vor să-și mențină puterea prin orice mijloace ; unul e impotent și ferocitatea este o consecință directă a frustrării, alții, dimpotrivă, se destrăbălează frenetic. Salvina, cea care l-a exclus pe Monu din Partid în timpul știutelor abuzuri („Verificarea asta, tovarăși, se face în focul luptei de clasă, care s-a ascuțit și mai tare, mai ales de la Plenara din 3—5 martie, de cînd s-a stabilit că la țară, unde au domnit întotdeauna întunericul și neștiința, prostia și ticăloșia, să se organizeze o altfel de viață, o viață nouă, tovarăși.") propășește, pînă într-un anume moment, prin prostituare. Preferințele sînt ierarhice, dar nici subalternii nu sînt uitați. Femeia se va iubi, în timp ce e pusă pe linie moartă, și cu năpăstuitul de altădată. Intransigența i se pare nefirească lui Lăncrănjan, lozincile trișează. Există două categorii de demagogi : o parte dintre ei încearcă să demonstreze că lumea satului e „înapoiată", că ea trebuie schimbată din temelii. Firoscoșii care coboară în această lume (ca Salvina, ca Ilie Stratomir, ca o seamă de activiști din *Cordovanii)* vin aici într-o lume dușmană ; ideea că satul e înapoiat, că el trebuie scos din starea sa de înapoiere dă naștere unei pedagogii ce nu ignoră nici un fel de metode ; dintre metode, cele dure sînt desigur întrebuințate sub o sumedenie de forme. Despre „documentarul" satului, despre cronica satului românesc contemporan al cărui autor este scriitorul în romane ca, desigur. *Cordovanii, Suferința urmașilor, Eclipsă de soare, Pe tăcute,* dar și în *Caloianul* sau *Fragmentarium* vom scrie mai tîrziu ; să notăm aici că *documentarul* nu reprezintă o opțiune a uneia sau a alteia dintre cărți, ci însuși țelul suprem al demersului scriitoricesc. Personajele lui Ion Lăncrănjan își verifică excelența doar în măsura în care aderă sau refuză structurile lumii țărănești.

„Adeziunile" trebuie studiate, mai întîi în două romane surprinzător de asemănătoare prin condiția eroului central : *Drumul cîinelui* și *Caloianul.* În ambele acesta se rupe de sat, devine servitorul lipsit de personalitate al unor idei ce nu slujesc lumea căreia îi aparține. *Dru-*

Scanned with OKEN Scanner

mul cîinelui este un poem mioritic, o baladă ce, prin extrema ei simplitate, descoperă motive străvechi ale literaturii. Ca mulți alți confrați ai săi, Ion Lăncrănjan pune în centrul romanului conflictul dintre forța tradiției și provizoratul acțiunii, dintre structurile trainice ale înțelepciunii țărănești, și ideile nu întotdeauna clare pe care exagerări dogmatice le fac dureros-abuzive. Mai există, în *Drumul cîinelui*, ca și în alte romane ale lui Ion Lăncrănjan, și mai ales prin aceasta se individualizează romanul între numeroasele care se ocupă de aceeași temă, o anumită fascinație a răului. Fiecare dintre eroii lui Ion Lăncrănjan are destinul tragic înscris în însăși existența lui ; e un predestinat. Personajul care este cel mai bun conducător de destin tragic este Mama : prozatorul ortografiază cuvîntul cu majusculă. Altfel, predestinare se poate numi *duhul pămîntului* ce sancționează orice abatere de la legea sa. Hybris-ul e frecvent în toate cărțile prozatorului. Mai întîi, deci, Mama : întîi îi moare soțul, pe urmă cîțiva fii în război. Sîntem în cadrul baladei ; femeia trăiește eroic, fiind sublimă în efortul ei de a-și împlini misiunea de Matcă a unui neam. Femeia alunecă pe filonul tragic sau se găsește întru acesta ; fiul — presupus ultimul — e un dezrădăcinat, privește cu aroganță către lumea din care se trage. Mihai, fiul, refuză lumea țărănească, în numele unei adeziuni (crede el) care îi face cinste. Depersonalizarea are grave consecințe în viața satului. Este momentul abuzurilor, cînd numitul Stratomir provoacă, zîmbitor, crime, cînd cinismul acestui foarte puțin iubitor al lumii rurale (și perfect necunoscător al ei), personaj cu mari munci de răspundere, declanșează un val de violențe ; în acest context își face apariția Fratele inamic, fratele celălalt, izgonit de război, fiu risipitor al unui timp pe care nu putuse să-l stăpînească. Și aici se vorbește despre violență ; nu atît a războiului, cît a fascismului. Crimele se desfășoară pe bandă rulantă, omul trebuie să-și falsifice identitatea (un scriitor român a alcătuit, pe această temă, un roman ce și-a avut voga lui) dar substratul *uman*, omenescul învinge, omul e incapabil să se falsifice pînă la capăt, să ucidă ; există un substrat care își pune amprenta și în actele celuilalt („portretul luptătorului autentic, așa cum

Scanned with OKEN Scanner

i-l zugrăviseră... n-avea nimic de-a face cu înclinațiile lui spre visare, cu neliniștile și cu întrebările ce-l încercau, destul de des într-un timp...“). Între cei doi frați nu poate exista însă cruțare : Jilu, fratele rătăcitor, nu poate fi înțeles de către Mihai. Între ei, în ultimă instanță, se interpune cîinele Rex, argument al puterii. Ființa, cunoscută nouă din alte texte ale lui Lăncrănjan (Lae Cordovan era urmat aproape în permanență de cîinele său, simbol al credinței totale ; lumea pastorală și „haiducească“ a lui Ion Lăncrănjan lasă loc privilegiat *cîinelui)* este aici, în numele fidelității, agresoare ; ucigînd cîinele, Jilu este ucis de fratele său. Iar fratele său este ucis de Mamă, întru împlinirea unei obligații ce parcă vine de dincolo de zarea obișnuitului : a duhului pămîntului, cel ce păstrează neclintit echilibrul tradiției. Puternic e finalul romanului, unul din momentele de vîrf ale literaturii lui Lăncrănjan ; senină, cu datoria împlinită, Mama dă foc casei apoi se aruncă în Mureș (rîu tutelar, apă a vieții și a morții în cărțile lui Lăncrănjan) : „Văzu un cal apoi desprinzîndu-se de vijelie și-i auzi nechezatul. Își făcu trei rînduri de cruci dar calul tot nu pieri. O porni către Mureș, spărgînd zăpada cu copitele, ridicînd-o în vînt. Mama se luă după cal să-l prindă. Dar calul se topi în curînd, dispăru în vînt. Iar ea cînd se uită în jur, își dădu seama că e în Mureș, pe gheață.“. Sinuciderea amestecă ritualul cu precipitarea, teama cu siguranța : „...porni într-acolo să vadă dacă n-a înghețat copca. O găsi și i se păru neagră și adîncă, fără fund. (...). Rămase locului și începu să se dezbrace. Puse întîi năframa de o parte, cu mișcări încete, și începu să-și desfacă șorțul. Nu găsi baierele și renunță și sări repede în copcă, strigînd sălbatic, în ultima clipă, cînd o cuprinseră apele în brațele lor aspre și reci. (...)“. În zori, oamenii nu mai găsesc decît urmele Mamei care „se înșirau de la țărmure și pînă la copcă, egale și întrebătoare. Se încrucișau și ele cu urmele unui cîine străin și neștiut, care ocolise copca, o îngălbenise într-o latură și se dusese apoi mai departe ieșind la țărmul celălalt.“. Finalul ne trimite către parabolă, dar o parabolă a finalului : Mama care își ucide fiul, dă foc casei, sinucigîndu-se pentru a șterge orice urmă a trecerii ei, pentru a spăla rușinea unui neam

Scanned with OKEN Scanner

nedemn, iese din limitele obișnuite ale prozei noastre. Fapta e pecetluită de animalul rătăcitor, în numele căruia, se poate deduce, s-au întîmplat toate. Roman concentrat, inegal, cu afirmații și negații neobișnuite, *Drumul cîinelui* ascunde, prin finalul lui, o ironie atît de cumplită încît erau necesare celor două mii de pagini ale *Caloianului* pentru a explica structura ei ; fiindcă, de fapt, și *Caloianul* tot despre sfîrșitul civilizației țărănești vorbește. Unul dintre leit-motivele romanului sînt *șobolanii* ; imaginea lor e obsedantă, ei apar în prea multe rînduri pentru a nu observa comparația subtextuală. Frecvența șobolanilor conturează un stil. Din arhiva „cazurilor" consemnate în roman, se poate extrage cel consacrat vînătorului de șobolani, profesiune de succes încît rozătoarele proliferează în zonă.

Sfîrșitul „lumii vechi", a satului de altădată se află sub semnul morții cailor : El-Zorab, calul lui Monu are, din acest punct de vedere, o moarte ce pare a reface finalul stăpînului său ; tema *calului* ce trebuie să moară ocupă întregul sfîrșit al cărții : eroul deci evadează din închisoare pentru a proteja ființa cea mai apropiată lui ; soția lui încearcă să-l împiedice și, involuntar, omul o ucide ; rămas definitiv singur, calul devine un fel de monument viu al unei lumi apuse ; urmărit de lupi, calul se retrage pe Mureș (apa sacră a teritoriului lui Ion Lăncrănjan) „unde și rămăsese, împlîntat în gheață, încremenit pentru totdeauna în mijlocul rîului, încît părea o statuie ciudată, a doua zi, după ce îl argintaseră chiciura și ninsorile.". Moartea lui e, se poate vedea ușor, simbolică. Critica a acuzat, în mai multe rînduri, paginile dure ale scriitorului de naturalism ; violența neobișnuită a șocat, a creat o anume paralizie a actului critic. În *Cordovanii*, *Eclipsa de soare*, *Caloianul*, *Suferința urmașilor* violența nu este însă gratuită și, oricît ar părea de ciudat, colecțiile de documente, de fapte, de întîmplări pe care le prinde în pagină cititorul își au rostul lor bine determinat. Ele argumentează demonstrația prozatorului, cea legată de dizolvarea structurilor literare. Moartea unei lumi nu e un proces idilic, așa cum li se păruse unor autori prea optimiști în deceniul al șaselea.

Scanned with OKEN Scanner

*

* *

Cordovanii, romanul de debut al scriitorului are o biografie spectaculoasă, nu nesemnificativă pentru felul în care critica analiza, în 1963, drepturile și datoriile „prozei rurale" în literatura română. Debutul e surprinzător și prin faptul că, înainte de apariția celor trei volume ale *Cordovanii*-lor, Ion Lăncrănjan publicase în reviste relativ puțin. Primul dintre textele apărute, nuvela *Cordovanii* *, naște suspiciuni. În *Gazeta literară*. S. Damian o descoperă naturalistă (e momentul în care criticii cercetează recidivele naturalismului în operele prozatorilor ce trebuie îndrumați) și-i atrage atenția că țăranii nuvelei sînt „stăpîniți de pasiuni necugetate, afoni în probleme sociale, lipsiți de orice coloratură politică.". În diverse bilanțuri (*Viața românească*, 6/1956) nuvela e citată între textele ce se ocupă de „realități anacronice". Scriitorul nu e, în momentul apariției trilogiei, un necunoscut; scrisul său e doar bine clasat de rapoartele bilanțiere ale criticii. Cele 1500 de pagini ale *Cordovanilor* sînt, oricum, lipsite de precedent; nici un scriitor român nu debutase cu un roman atît de amplu. Familiarizați cu comentariile „literaturii rurale" (Zaharia Stancu, Marin Preda, Titus Popovici, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea ș.a. prilejuiseră numeroase articole, constatative, comparative și exclamative) criticii vor avea acum prilejul să dea încă o dovadă de virtuozitate, în fața celui mai amplu roman țărănesc apărut după 23 August, a celui mai amplu tablou al satului: niciodată un roman nu cuprinsese *toate* evenimentele satului, de la împroprietărire și pînă la cooperativizare (cooperativizarea totală se încheiase în 1962) și pînă la felul în care trăiesc cooperatorii. O masă rotundă în *Luceafărul*, Dumitru Micu în „Viața românească", Eugen Simion în „Gazeta literară", Nicolae Manolescu în „Contemporanul", Valeriu Râpeanu în „Scînteia", Ion Oarcăsu în „Lupta de clasă", Virgil Ardeleanu în „Steaua", Nicolae Ciobanu în „Scrisul bănă-

* *Tînărul scriitor*, mai, 1954; în același an, în aceeași lună, *Steaua* va publica prima proză a lui D. R. Popescu.

Scanned with OKEN Scanner

țean" întîmpinaseră romanul cu cronici literare entuziaste ; rezervele, nu multe, se topeau între epitete incandescente. Bine întîmpinat este romanul de criticii mai vîrstnici ; dacă Perpessicius luase apărarea nuvelei incriminate într-un ziar din provincie (*Flacăra roșie* din Arad, 14 august 1955, articol redescoperit și citat cu mare întîrziere de Al. Oprea — vezi *Mișcarea prozei*, E.p.l. 1967, p. 198) Vladimir Streinu și Cornel Regman vor comenta cu multă simpatie *Cordovanii*. De fiecare dată comparațiile cu tradițiile poeziei ardelene își aveau greutatea lor. Citabile sînt relațiile pe care Cornel Regman le descoperă între roman și literatura momentului literar. Nici definițiile și nici superlativele (unele obținute prin comparații subtile) nu necesită comentariii: „E o epopee *Cordovanii*, epopeea unor vaste frămîntări colective, înfățișate de scriitor cu o înțelegere participativă, rapsodică, critică în același timp — tehnica narațiunii la persoana I contribuie într-o măsură decisivă la impunerea acestor caracteristici —, efect nu al distanțării (Titus Popovici și Vasile Rebreanu * par să fie adepții acestei viziuni) ci al identificării cu umanitatea descrisă. Această optică i-a îngăduit scriitorului accesul într-o zonă a sufletului țărănesc încă puțin explorată (drumul l-a deschis autorul *Morometților*), aceea a sentimentelor, a vieții afective. Entuziasmul criticii tinere este justificat și prin faptul că volumul propune, pînă la un punct, o carte polemică. În textele cronicilor formulările *noi* coexistă, într-o armonie semnificativă, cu cele ale epocii, încă iubitoare de șabloane. Scrie, astfel, în încheierea analizelor sale Eugen Simion : „Însușirea de a fi, prin laturile sale cele mai durabile, o cronică realistă, plină de fervoare și de adevăr, a lumii țărănești contemporane, un roman *touffu*, plin de probleme și de documente umane, nu anulează, în cazul *Cordovanilor*, calitatea de a rămîne romanul unui destin tipic. El ilustrează avatarurile dramatice ale individualismului țărănesc în epoca unor mari zguduiri. Căci oamenii nu se despart totdeauna, rîzînd, de vechile mentalități, de o filozofie, de deprinderi milenare.".

* Vasile Rebreanu era, în momentul acestor rînduri (1964), sărbătorit pentru romanul *Casa* (n.n.).

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Cordovanii e un roman în care putem descoperi, azi, cum s-au format și s-au transformat ideile despre roman în deceniul al cincilea ; putem descoperi, de asemenea, forța unui creator dispus să învingă scriitorii ce, lîngă el, se încercaseră în lupta cu canoanele. Modele sînt, se vede de la distanță, capodoperele ce străluceau cu maximă intensitate în anii începuturilor scriitorului : *Pe Donul liniștit*, *Pămînt desțelenit*, cărți care mai fuseseră urmate și de alții cu mai puțină consecvență. E drept că alți autori nici nu aveau la dispoziție un rîu care să poată fi comparat cu Donul liniștit. Trebuie de asemenea să revenim la literatura deceniului șase pentru a constata că romanul frescă, romanul de mare întindere care să cuprindă *toate* evenimentele deceniilor ce s-au scurs de la 23 August 1944 și pînă „în prezent" îi tentează pe prozatorii importanți ai momentului. Se scriu cărți în numeroase volume care încă trebuie să-și adauge numeroase volume pentru a fi complete ; romanul trebuie să ilustreze istoria, să prezinte eroi exemplari, aflați la înălțimea evenimentelor. Zaharia Stancu, Laurențiu Fulga, Titus Popovici, Eugen Barbu, V. Em. Galan și nu numai ei anunță cicluri românești ce vor fi trebuit să fie, încheiate, analize exhaustive, de la poziții inatacabile, superioare celor ale înaintașilor, ale unor momente ale istoriei. Proza nu se măsoară cu stînjenul, o seamă dintre opurile în mii de pagini ale deceniului șase nu au trezit vreun interes nici măcar în momentul în care au fost scrise. Intrînd în competiție cu un roman fluviu, Ion Lăncrănjan are ambiția să ofere cititorului o operă finită ; fără a risca vreun moment, el se integrează unor tradiții ce au greutate. Romanul este comparat cu *Mitrea Cocor*, cu *Setea* (datorită personajului central) dar și cu o seamă dintre romanele lirice apărute în perioada 1949—1962. Confesiune a eroului central, *Cordovanii* este un roman liric, probabil ultima proză lirică importantă a unei epoci care recunoscuse, de cîte ori avusese prilejul (Sadoveanu, Stancu, Camilar și mulți alții erau poeți ai prozei) valoarea insertului liric în roman, a descrierilor bogate în epitete or-

Scanned with OKEN Scanner

nante, a divagațiilor exclamative. *Cordovanii* încearcă, prin intermediul personajului central, să realizeze monografia unei lumi ; să dea cronica unui sat de pe „Mureșul liniștit" în anii României contemporane. Naratorul nu vrea să ignore nimic, așa după cum, într-o operă superioară, *Suferința urmașilor*, nu vrea să ignore nimic din ceea ce, totuși, uitase în anul 1963. Cele două romane se completează, nu se contestă, așa cum ar lăsa să se înțeleagă o lectură grăbită. *Cordovanii* este un roman al violențelor, dar și al ceremoniilor rurale ; e un roman în care lucrurile arată totuși *frumos*, cuvintele au o anumită melodie, ca și faptele ; nimic nu își revendică independența. Nimic nu e experiență gratuită, totul poate fi înțeles lîngă alte texte mai celebre sau mai puțin celebre ale lumii satului ; spre cinstea comparațiilor, romanul nu pierde din ele, dimpotrivă. Pare că tot timpul prozatorul își consultă lumea cu textele celorlalți în față ; cum, de pildă, proaspătul întors de la oaste intră în conflict cu fratele său. Cum își regăsește iubita. Cum iubita sa trebuie să se mărite cu altul. Cum eroul o răpește și cum cei doi sînt fericiți împreună. Cum niciodată fericirea nu se împlinește, un eveniment zguduitor curmînd momentul roz. Cum în sat trebuie să se facă împroprietărirea și cum forțele reacționare ale satului împiedică dreapta împărțire a pămîntului. Cum acționează fostul legionar Aurică Aviatorul, devenit țărănist pentru a găsi acoperire legală crimelor. Cum două sate se încaieră, o veche rivalitate fiind atițată de aceleași — și totuși altele — forțe reacționare. Cum se înființează o cooperativă și cum această cooperativă trece prin grele încercări datorită „deviaționiștilor". Cum personajul central rămîne în afara celorlalți, păstrîndu-și, cu mari sacrificii, o independență ce, desigur, este iluzorie.

Recitit după un deceniu jumătate de la apariție romanul rămîne o operă ce suportă destule dintre exigențele cititorului. Poate să le suporte. Cartea e proaspătă, există un ritm al narațiunii care face ca ea să se citească cu plăcere ; voinicia eroului, cea care cuprinde întîmplările unei lumi ce își iubește (numește) obiceiurile patriarhale dă romanului o notă de acuratețe și în același timp de inedit. Aventurile extraordinare ale lui Lae Cordovanu,

Scanned with OKEN Scanner

care țin atît de voința individualizării cît și de păstrarea unei demnități inatacabile, reușesc, cel puțin în primele două cărți, să dea imaginea unei umanități de o neasemuită noblețe. Monologul eroului — trei volume asigură unitatea unui unghi de vedere ; a unghiului de vedere al unui personaj pentru care *lumea* satului nu e o lume străină, ci e „lumea lui" : o lume obișnuită, familiară, ale cărei comandamente morale trebuie să se constituie în supremă instanță și ultimă verificare. Vie și azi ni se pare formula romanului : un țăran povestind, confesîndu-se, de-a lungul a sute și sute de pagini, un țăran descoperind limbajul unei confesiuni unice, însemnîndu-și, fără ezitare, pierderile ; confesîndu-se, îndurerat, în numele lor. descoperind între replicile lui replicile maselor, ale celorlalți — corurile celorlalți — toate acestea reprezintă un demers literar care ne uimește azi și care se cere încă analizat. Un bun ritm de lectură asigură și nesfîrșitele „demascări" ale negativilor, a celor ce ucid, înșeală, falsifică. Pentru a da măsura romanului, a valorii sale, trebuie să-l așezăm desigur lîngă *Suferința urmașilor*, ultima și poate cea mai importantă dintre cărțile lui Ion Lăncrănjan.

Suferința urmașilor reia aproape toate temele esențiale ale *Cordovanilor*, dar și o seamă dintre cazurile analizate în *Fragmentarium ;* ea e cea mai completă monografie a „sfîrșitului lumii rurale tradiționale". Cartea de sinteză, carte în care scriitorul reunește personaje, idei, replici ale întregii sale opere, *Suferința urmașilor* se bazează pe o reflecție a personajului central : „Dar adevărul ăsta e (...)... noi, cei de astăzi, ne frămîntăm și suferim pentru că cei de dinaintea noastră au fost așa cum au fost : mai buni și mai inimoși, mai dîrji și mai voioși !.. Iar cei de după noi tot așa vor păți, fără voia lor !... Vor lucra în fabricile acelea noi și își vor aduce aminte de noi și de frămîntările noastre — asta va fi *suferința* lor ! —, de jalea care a căzut peste noi, ca o ploaie mare, de pămînt !... Nu se poate să nu se întîmple așa pînă la urmă, pentru că oamenii au acest obicei, să mai uite de anumite lucruri și să se întoarne după aceea către ele, cu și mai mult alean...". Există în construcția „țăranilor adevărați" ai lui Ion Lăncrănjan o inerție derivînd dintr-un conser-

Scanned with OKEN Scanner

vatorism de bună calitate ; țăranii nu se adaptează, nu se asimilează, au orgoliul tradiției lor. Replica lor e dură, capacitatea de a reacționa la injurie, nelimitată. Duritatea, lipsa de mlădiere, asprimea, violența se nasc nu numai din spirit reflexiv, ci din încrederea în valorile morale ; LUMEA lor e una în care cuvintele nu sînt gratuite. Lumea „bărbaților" omagiază spiritul viril, demn, luptător, capabil a trăi din plin iubirile, bucuriile dar și înfrîngerile, rezistînd „pînă la capăt" în singurătate, capabil să înfrunte și înfruntînd, independent, chiar anarhic în acțiunile „haiducești". Lae Cordovan, Monu, dar și o seamă de personaje de planul al doilea îl reprezintă cu cinste ; degradații spiritului viril, ascunșii, disimulații, maeștrii căilor ocolite (tîlharii baladelor, cei așezați sub genericul *Manea* din *Toma Alimoș*, de pildă) sînt adversarii consacrați ai „voinicilor" lui Ion Lăncrănjan. *Spiritul feminin* există în virtutea legilor aceleiași societăți arhaice, ieșind însă din patriarhalitate prin convulsii dramatice. Femeile sînt existențe complementare, trăind însă sublim în derivația Haiducilor ; ele sînt ibovnice, crîșmărițe iubite de străbunicii sau bunicii eroilor din timpul prezent, femei mature, capabile de dăruire ca Ana lui Clăment, energice, tandre, trăind vîrste miraculoase prin capacitatea de a iubi eroul unic ; diferențele dintre Parasca și Lița (soția lui Monu, în *Suferința urmașilor)* nu sînt decît nuanță, după cum Mama din *Drumul cîinelui* nu se deosebește esențial de cele două ; aparține doar altei vîrste, altui moment romanesc, centrul de greutate al faptelor sale e altul. Remarcabil e în *Suferința urmașilor* capitolul consacrat femeii ; zona lirică existentă în *Cordovanii* e înlocuită aici de o anumită duritate ; eroii nu mai sînt puri în sensul consacrat al cuvîntului, există o seamă de întîmplări ce i-ar putea scoate din zona de lumină ; dreptul la puritate al lor — al eroinei — nu este însă umbrit de fapte ce aparțin nedreptăților istoriei, implacabilului ; eroii trăiesc firesc, omenește, eroismul existenței lor, cel din *Cordovanii*, e aproape uitat. Lița e iubită întîi de Țîncuș, dar iubirea ei nu alterează cealaltă iubire ; trădarea lui Țîncuș o disculpă. Există pe urmă o fatalitate biologică, o întîmplare a cărnii scuzabilă desigur, trăim încă într-o lume „primitivă", instinctele își au drepturile lor. Spre deo-

Scanned with OKEN Scanner

sebire de *Cordovanii*, în *Suferința urmașilor* un anume drept este acordat umbrelor, legendelor despre sat, despre lumea rurală. Lița este crescută de vrăjitoarea satului, o femeie ce fusese exclusă dintre ceilalți datorită unor păcate întru dragoste. Vrăjitoarea nu e privită cu ură și nici cu condescendență, dimpotrivă, cu înțelegere ; femeia inspiră teamă, știința ei este încă inatacabilă. Cum reacționează satul în *Suferința urmașilor* ? Altfel desigur decît în *Cordovanii* ; partitura lirică a dispărut, primăverile sau toamnele nu mai învie entuziasmul naratorului ; iubirile nu mai trezesc entuziasm, nu mai dau naștere unor explozii lirice ; totul e mat, culorile sînt stinse, haiducii se pregătesc să încheie socotelile cu lumea care nu mai este a lor. Eroismul este imposibil, fapta aparent eroică poartă pecetea ridicolului. Cavalerul — haiducul — devine Don Quijote. Între monologul lui Nicolae Lugojan și textul *Suferinței*... se interpune Autorul, extraordinara experiență auctorială care este CALOIANUL. *Caloianul* (1975) face parte dintre operele care au părut unora foarte controversate ; cartea nu a fost însă controversată, părerea generală a fost că acest roman are capitole remarcabile dar și capitole foarte slabe ; curajul — real — al unor afirmații nu scuză calitatea stilului. Așadar, *Caloianul* este o experiență auctorială ieșită din comun ; este romanul teoretic al scriitorului, cu totul surprinzător la un scriitor ce își propune să fie împotriva „teoriilor", roman teoretic, cu — programatic — subtilități ce ar trebui să dovedească virtuțile unui tehnician ; eșecul tehnicianului e la fel de clar ca și acela al stilistului.

Caloianul este romanul unei dezertări ; scriitorul Alexandru Ghețea își face bilanțul și, în numele acestui bilanț, vrea să scrie capodopera vieții sale, cartea totală, romanul care să lase posterității imaginea adevărată a LUMII sale. Romanul transcrie în subsolurile sale numeroase documente : de la articolele lui Ghețea pe o temă sau alta pînă la citate din *Istoria literaturii de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu sau poezia *Gorunul* de Lucian Blaga. Sînt citate și documentele reabilitării lui Pătrășcanu și a celorlalți activiști ai partidului ce au

avut de suferit în anii abuzurilor. E unul dintre momentele cheie ale cărții.

Între ideile lui Gheţea sînt o seamă dintre ideile eseurilor lui Ion Lăncrănjan ; o seamă dintre intenţiile nefructificate ale scriitorului Gheţea vor fi împlinite de altcineva, putem înţelege, de cel capabil să ducă pînă la capăt ideile scriitorului ce s-a trădat. *Caloianul* lui Ion Lăncrănjan e, putem deduce, o carte care nu trădează *adevărul*, cel către care năzuise, cu prea mare întîrziere, Alexandru Gheţea.

În toate actele scriitorului există o mare capacitate de a detesta ; aceasta naște pamfletarul, violent pamfletar nu numai în articole ci și pe parcursul romanelor sale, ale nuvelelor, ale textelor oarecare. Ființe diforme, de coșmar izbucnesc, ies la suprafață, terorizează. Mînia sau mîniile prozatorului nu au termeni de comparație. *Nevoia de adevăr* e și cartea unor mînii multiple ; cele care întrunesc cel mai puțin adeziunea noastră sînt legate de lumea scriitoricească. E evident că scriitorul nu gustă o seamă dintre operele ce intră în competiție după 1965, o seamă dintre autorii care au contribuit substanțial la diversificarea literaturii noastre. Pledînd mereu pro domo, scriitorul nedreptățește. Totuși, să citățm acest text ce dă imagine unei opțiuni :

„După cum se știe, această temă a fost supralicitată într-o vreme, prin anii 1950—1960, cînd s-a scris foarte mult despre sat, bine și mai rău, cum s-a nimerit, dar s-a scris. Pe urmă, pe măsură ce ne-am intelectualizat și ne-am modernizat și noi, s-a scris mai puțin (noul roman și o anumită viziune tipic mic-burgheză a unor scriitorași de duzină nu puteau fi racordate nicicum la această temă), iar mai apoi nu s-a mai scris deloc, considerîndu-se, pe de o parte, că s-a «făcut» prea multă literatură «cu țărani» și că o asemenea literatură nu se poate duce la o adevărată și răsunătoare sincronizare cu Europa și cu lumea, crezîndu-se, pe de altă parte, că țăranul nu mai poate prezenta un real și rodnic interes estetic.

E posibil să fi existat și să persiste și alte prejudecăți, nu prejudecățile interesează însă, interesează rezultatele,

Scanned with OKEN Scanner

consecințele care au dăunat și dăunează dezvoltării literaturii, îngustîndu-i orizontul și limitîndu-i adîncimile.

Pentru că despre țăran, la noi, s-a scris puțin, în raport cu *marele nespus*, — în raport cu trecutul său fabulos, în raport cu sistemul său etic și moral, în raport cu un întreg fel de a fi, unic și complex, fiindcă țăranul a fost, secole la rînd, nu un an sau un deceniu, însuși poporul.".

Militînd pentru *lumea* sa, Lăncrănjan scrie în numele ei. O *Rugă și blestem* ar trebui citat în întregime ; decupăm din această parafrază a celebrului pamflet al lui Nicolae Iorga doar aceste rînduri :

„Să-i ierte Dumnezeu pe țăranii care au fost minți și înșelați de toate partidele mai mult sau mai puțin „istorice" ; pe toți cei care au fost arestați și bătuți de jandarmi și de polițiști ; pe cei cărora li s-au luat pîinea de pe masă și vaca din bătătură ; pe toți cei care au fost împinși de colo-colo ; pe cei care au fost umiliți și ofensați, cu fapta sau cu vorba ; pe cei care nu au avut niciodată rînd la cuvînt, ducînd cu ei în mormînt tristeți nenumărate, murind încă o dată, cînd s-au stins și au murit durerile care au rămas în urma lor !...

Să-i ierte Dumnezeu și să-i țină cu dragoste în brațe pămîntul veșnic viu al țării, înfiorat din vechi-străvechi de iubire și de compasiune ! Și să-i spulbere Dumnezeu de pe lume pe toți cei care i-au urgisit pe țărani, pe ei și pe urmașii urmașilor lor ! Și să nu-i țină pămîntul la sînul lor, să le arunce osemintele în bătaia tuturor vînturilor ! Și să li se bage noaptea ca un șarpe în găvanele goale ale ochilor ! Și oasele lor să se prefacă în rugină și scrum, iar gîndul lor și vorba lor din urmă să le cadă, prin urmași, în hăul fără fund al prostiei, ori să se zvîrcolească în scrîșnetul fără sens al nebuniei ! Să fie ei înșiși una cu nimicul și să nu li se mai audă nici măcar numele în lume, pe nicăieri !... (...)

Scriitor cu program, scriitor decis în acțiunile sale, Ion Lăncrănjan încearcă, în cărțile sale, să cerceteze fenomenul românesc din unghiul de vedere al unei tradiții necesare. Numele cărora se alătură, slujesc *construcției* unei culturi. Sensul construcției e afirmat cu fiecare prilej :

Scanned with OKEN Scanner

„Nu-mi plac, în ciuda tuturor aparențelor, afirmațiile mult prea categorice, fără drept de apel. Și totuși, a fi romancier înseamnă a *construi*, a ridica noi edificii epice, a umple un loc gol, locul care aștepta de mult truda ta și rodul muncii tale, ca într-o predestinare, înseamnă a duce, fie și cu un pas mai departe, ceea ce au început înaintașii tăi, atît marii romancieri ai țării — Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu — cît și ceilalți constructori ai culturii noastre — Dimitrie Cantemir, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, George Călinescu — fiindcă numele lor și opera lor argumentează din plin existența și dăinuirea vocației constructive la noi, la români !...“

Romanele, nuvelele, articolele lui Ion Lăncrănjan nu sînt lipsite de claritate ; scriitorul spune o dată, de două, de trei ori o idee, reia o biografie, un personaj, o situație pînă atunci cînd orice dubiu asupra semnificației acestora e înlăturat. O explicație prinde proporții prin comentarea explicației. Un comentator compara o seamă dintre paginile scriitorului cu un film ce ar fi subtitrat în limba în care vorbesc eroii. Stilul pleonastic al autorului se verifică nu numai la nivelul imaginii, ci și la nivelul cuvîntului ; epitetele apar două cîte două, ca și cum unul nu ar fi suficient înțelegerii auctoriale. Nici verbele, cît sînt ele de verbe, nu ies singure în pagină : două cîte două, invariabil legate între ele de un *și* binepăzitor, demn de încredere, arată mai bine. Momentele cheie ale narațiunii sînt lăsate în grija acelorași verbe (vorbe) sigure, bine verificate. *A se limpezi* e de obicei unul din cuvintele sigure, ca și *a măcina* (a se măcina), ca și *a se înceţoșa*. Din verbe pot ieși la momentul oportun substantive sau participii ce pot avea mare greutate în economia frazei. Hulita, de către Lăncrănjan, analiză psihologică e încredințată unor agenți ce și-au făcut și își fac în toate cărțile datoria fără cusur. Uneori, cînd acțiunile eroilor (ale eroului) par mai complicate, toate cuvintele de nădejde ale lui Lăncrănjan își dau întîlnire în cîte o frază care arată astfel : „Dintre toate simțămintele care îl rodeau și-l chinuiau pe Visalom Lie cel mai acut și mai neliniștitor era simțămîntul acela nelămurit și aspru, de înfrîngere și de însingurare, care se adîncea

și se întărea, pe măsură ce stăruia și se adîncea și el în propriile-i judecăți, în hățișul deprinderilor sale.". Există o neîncredere a autorului în capacitatea cuvîntului de a sugera, de a lămuri, de a duce la capăt un gînd. Însinguratele sale personaje, eroii săi, stau lîngă cuvinte ca lîngă ghioagă ; fiecare pe măsura forțelor sale, a drepturilor sale de a exista în povestire, începețoșîndu-se, sumețindu-se, scuturîndu-se, limpezindu-se, măcinîndu-se, încîlcindu-se.

Literatura rapsodică a lui Ion Lăncrănjan își devorează cuvintele precum Cronos fiii ; conștientă că din acest act se vor naște drepturile romanului de a rămîne pînă la capăt lîngă faptă, lîngă adevăr, protejînd documentul de imperiul devorant al Literei ce, odată stăpînă, are aroganța de a transforma în ficțiune Istoria, cea care a produs în epoca noastră atîtea drame. Și poate altcineva, se întreabă Ion Lăncrănjan, să spună altcineva lucrurilor pe nume, să recupereze Istoria adevărată, altcineva decît Scriitorul ? Lîngă îndîrjirea pamfletară a lui Ion Lăncrănjan, lîngă încrîncenarea sa de atîtea ori șocantă, lîngă acestea sau în spatele lor, în umbra lor, apare un scepticism zîmbitor, o neîncredere binevoitoare în capacitatea celorlalți de a spune adevărul. Extraordinara energie a afirmației îi asigură acestui scriitor cu un bagaj lingvistic limitat, lipsit de nuanțe, de mlădiere, un loc sigur în proza de azi : un loc de unde se poate observa mai bine devenirea literaturii deceniilor șapte și opt.

Scanned with OKEN Scanner

Petre Sălcudeanu

În anul 1980, anul în care apare *Biblioteca din Alexandria*, cazul Petre Sălcudeanu era considerat, de critica literară, clasat. Aproape nimeni nu mai scrisese în ultimul deceniu — dacă nu în ultimii 15 ani — despre cărțile lui ; sau dacă o făcuse, un aer îngăduitor plutea peste rîndurile ușor zîmbitoare. Dar nici în perioadele în care se scria despre el, cariera literară nu adunase prea multe elogii. De-a lungul deceniului al șaselea el făcuse act de prezență în literatură prin două nuvele, ca să atragă oarecum atenția cu *Front fără tranșee* (1961). Nu foarte tare, să nu se înțeleagă că acest roman lansa un prozator : nu, el era comentat fiindcă tema lui corespundea momentului. Cartea aparținea stilului fad și convențional care dăduse, totuși, atîtea romane de succes. Pe parcursul deceniului al șaptelea scriitorul mai tipărește un număr de cărți citate cînd și cînd, uneori chiar trecute în diversele bilanțuri : *Vreau să trăiesc, Săptămîna neterminată, Singur fără cer, Corabia cu suflete, Prea cald pentru luna mai.* Ultimele două apar, de pildă, în 1967, an în care proza românească arată altfel : an în care în proza română se crea într-un anume stil... într-o anume diversitate de stiluri. Părea că scriitorul pierduse ultimul tren și se resemnase, fiindcă după 1970, an în care mai publică *De ce văd invers ?* Petre Sălcudeanu începe a compune romane polițiste. Nu rele ; el impune în detectivistica românească un cuplu suficient de pitoresc. Tot în stilul său harnic compune scenarii de film, furajînd, ca și Titus Popovici, nesățioasele case de film. Din 1970 și pînă la apariția *Bibliotecii din Alexandria*, Petre Sălcudeanu părea un bun și harnic

Scanned with OKEN Scanner

producător de literatură : ca și alți autori ai deceniului al șaselea, intrați în moara competițiilor dure a vremilor mai noi... a autorilor care, ratînd „recalificarea", comiteau literatură în cel mai pur stil funcționăresc.

Biblioteca din Alexandria apare într-un moment în care o seamă dintre autorii de succes ai deceniilor șase și șapte încep să-și scrie memoriile ; unii dintre ei au obosit și însăși oboseala reprezintă, scontează ei și au dreptate, un excelent capital literar. Alții vor să descrie o bătălie pierdută ; ceata tot mai mare a celor ce iau interviuri se opresc pe urmele lor. *Confesiunea* devine unul dintre cele mai prețuite genuri ale momentului. Ion Ianoși scrie, de pildă, excelente pagini de memorialistică în *Secolul nostru cel de toate zilele*, carte de profundă meditație asupra generației sale. Ca și Petre Sălcudeanu, Ioan Ianoși are amintiri din vremea studiilor făcute la Moscova ; ca și alții, poeți, prozatori, dar și critici care domină scena literară în deceniul 55—65, Ion Ianoși are prilejul să scrie din „imediata apropiere" despre perioada și erorile cultului personalității, pe urmă despre anii dogmelor bine păzite, despre abuzurile unor anumiți ani... În ce condiții se scria atunci, care erau eroii și care sacrificații directivelor ? Amintirile lui Ion Ianoși pot fi o cale în descifrarea mesajelor interioare ale romanului lui Petre Sălcudeanu. Căci acest roman, construit după trainicele exemple ale romanelor-frescă din deceniul al șaselea, romane care își propuneau (cărora li se pretindea) să cuprindă *totul* în paginile lor totuși puține și inevitabil limitate, vrea să vorbească și... altfel, să păstreze dincolo de evidențe, subtilitatea unui limbaj secret.

Deocamdată, să observăm, așa cum au făcut-o toți comentatorii romanului, că *Biblioteca din Alexandria* intră involuntar în competiție cu literatura „muntelui magic" : Petre Curta, retras la un sanatoriu al C.C.-ului, refăce experiența cetățeanului modern „exclus" dintre cei vii, acceptat de cei aflați „între cele două lumi". Șirul de parabole e la îndemîna noastră. Sanatoriul e ermetic sau aproape ermetic închis, el e cufundat în pădure ca un clopot într-o mare. E înconjurat de pădurea ca o mare.

Scanned with OKEN Scanner

În stilul prozei deceniului șase, Petre Sălcudeanu manevrează simbolurile totalizatoare, cele care îi permit să vorbească, fără complicație, despre valorile vieții. Pădurea e vie, trăiește, își adăpostește vietățile, e și ea jignită, masacrată. În orice caz e un loc de refugiu, de meditație, de reculegere. Ca în poezia lui Labiș, polivalența, aproape naivă, a simbolurilor (a pădurii și a animalelor ei) ritmează respirația epică. Pădurea reprezintă vocea pământului, ea nu poate fi pervertită. Oamenii ei — tăietorii de lemne — pot fi partenerii unui dialog de bun simț și de bună înțelegere. Pădurea aparține familiei simbolurilor sărbătorești. Ea fusese consacrată, în literatura noastră, de seria marilor scriitori ce, de la Eminescu la Sadoveanu descoperiseră aci spațiul marilor retrageri ; a posibilului acord cu lumea. În deceniul al șaselea Labiș redimensionează toposul, semnalînd o lume a sărbătorilor recuperate. În romanul lui Petre Sălcudeanu, cărțile generației sale pot fi redescoperite mai ales prin tentația biograficului. Ei au fost, în esență reporteri, scriitori care aveau cultul faptului trăit și pentru ei literatura nu trecea dincolo de istorie ; sau trecea în măsura în care evenimentul trebuia retușat, așezat confortabil în fotoliul explicațiilor didactice. Deceniul al șaselea e al literaturii ce trebuia să reconstituie evenimentele. Romanele trebuiau să devină *carte de istorie*, să facă, adică, plauzibilă o anumită carte de istorie.

Biblioteca din Alexandria e, în primul rînd, unul dintre acele romane care rescriu numeroasele cărți cu ilegaliști ale deceniului al șaselea. Ea vorbește despre aceiași oameni și despre aceleași evenimente despre care scriseseră, cu mai mult sau mai puțin talent, Zaharia Stancu, Laurențiu Fulga, V. Em. Galan, Eusebiu Camilar, ca să nu vorbim decît despre cîțiva dintre cei mai discutați scriitori ai epocii. *Biblioteca din Alexandria* vorbește despre aceiași oameni și despre aceleași evenimente despre care scriseseră autorii de succes ai deceniului șase. Dar cum ?

Cartea lui Petre Sălcudeanu e puternică prin biografiile pe care le scoate la lumină. Ea vrea să fie o mărturie. În sanatoriul în care e internat Petre Curta el e *ultimul martor*. Foștii ilegaliști, unii oameni cu loc im-

Scanned with OKEN Scanner

portant în ierarhiile mișcării revoluționare, i se confesează înaintea morții. Lui îi spun adevărul... Prin el adevărul ar putea supraviețui. În el au încredere, prin el s-ar putea salva. De ce lui ? Pe măsură ce înaintăm în lectură, aflăm că cei mai mulți dintre locatarii luxosului așezămînt se cunosc bine, se întîlniseră și colaboraseră de-a lungul acțiunilor lor... comune. Comparația cu *Muntele vrăjit*, care funcționează de la sine, e superfluă : de ce n-am crede că scriitorul a trăit experiența sanatoriului și că a pornit, în construcția romanului, de la fișele sale ? De la șansa de a miza pe transcrierea adevărului ? Deci genul proxim al romanului în cauză ar fi jurnalul, și sîntem mai aproape de confesiunile lui Ianoși decît de alte confesiuni. Să închidem paranteza și să notăm, încă o dată, că personajele romanului sînt printre cele care într-adevăr pot vorbi despre munca ilegală, despre activitatea revoluționară, despre sacrificiu și eroism ; că ele pot recompune, din unghiul de vedere al documentului, literatura anilor cincizeci. Literatura posibilă... Ca și personajele autorilor romanelor de succes din perioada amintită, personajele lui Petre Sălcudeanu au dus greul muncii ilegale. Unii dintre ei au luptat în Spania, alții și-au petrecut mulți ani în pușcării... Mai tîrziu, ei au conversat (în contradictoriu !) cu „Ana“ și au intervenit energic pe lîngă Moghioroș... Au decis cine să moară și cine să trăiască, au executat fără să crîcnească ordine, ordine care... Și-au sacrificat familia, părinții, viața personală, în numele acțiunii politice. Mai mult : viața lor personală devine stranie, împovărătoare. Ea devine unul dintre secretele lor : viața lor personală nu e mărturisită decît cu jenă, decît în articulo mortis. Unde sînt biografiile de altădată, cele de sărbătoare ? Dar se poate exista în afara „vieții personale“ ? Scriitor sentimental, scriitor care și-a făcut educația sentimentală în literatura deceniului șase, Petre Sălcudeanu vrea să scoată la liman, dincolo de literatura „canonică“ ce și ea e pusă la vedere (viața manifestă a personajelor, spusele lor par a recompune romanul anilor cincizeci) o literatură nouă : o literatură nesărbătorească... Cum arată familiile eroilor, care e, dincolo de „mișcarea revoluționară“, viața personajelor ? Tot ce nu aparține revoluției

Scanned with OKEN Scanner

devine culpabil. Procesul de culpabilizare atinge totul. Sentimentele trebuie stîrpite, anulate. Deturnate de la drumul lor firesc, sentimentele devin ciudate. Dar nu aceasta este, totuși, important : important e că, acolo, în sanatoriu, revoluționarii sînt la capătul puterilor. Biografiile lor, care trebuiau să fie exemplare, se opresc aici : aici ei nu mai pot fi „revoluționari", biografia lor revoluționară se încheie aici. Care e, se întreabă autorul, biografia *adevărată* a revoluționarului ? Malraux și Șolohov, Camus, Danilo Kiș și D. R. Popescu au încercat să cuprindă, în scrisul lor, biografia revoluționarului „de profesie" : o biografie de primă importanță în literatura secolului XX. De la imaginea idilizată, simplificată, falsificată, știută din literatura deceniului șase (de aiurea și de la noi) la imaginea reală, problematică, „istorică" a revoluționarului, drumul trecea printre tentațiile viziunii manicheiste. Stilul jurnalistic dinamitează, nu o dată, această literatură în care convenția și oportunismul pîndesc mereu din umbră. În *Biblioteca din Alexandria* eroii sînt obosiți, gradul lor de uzură e confirmat nu numai de boala care i-a înscris pe ultimul lor traseu, ci și de prelungirea, în sanatoriu, a ticurilor vieții de altădată. Ar trebui rezumate biografiile lui Morăscu, ale lui Landesman sau ale lui Olariu, ale lui Pintică sau a lui Costache pentru a observa cum romanul încearcă a reabilita universul activistului de partid. Ele încearcă a cîștiga autenticitate prin citarea unor documente reale, prin raportarea la fapte știute ale activității de partid. Sîntem, deci, în interiorul vieții politice... văzută prin pensionarii ei.

Aș spune că biografiile — fiecare în parte și toate la un loc — constituie un roman senzațional ; coeficientul de surpriză al faptelor povestite e mereu viu. Lumea o știam și nu o știam, o bănuiam și totuși nu, ea e inedită, surprinzătoare, știută și capabilă de înnoire...

Cartea ar fi fost interesantă și semnificativă numai prin aceste biografii care comunică între ele, care se prelungesc, care se luminează unele pe altele. Petre Sălcudeanu vrea să-i adauge încă un etaj prin care, pe de o parte, să se sincronizeze cu literatura deceniului opt, pe de alta, să facă procesul întregii literaturi a deceniu-

Scanned with OKEN Scanner

lui al șaselea. Al literaturii deceniului al șaselea sau al acelora care au deturnat literatura de la menirea ei. Omul — scriitorul Petre Curta, cel ce putea să obțină un post important în presa centrală, nu e un privilegiat, dimpotrivă. Dosarul său are cîteva pete... care vor lua proporții. Petre Curta, cel internat în sanatoriul marilor luptători, intră și el sub conul de umbră al suspiciunilor. Caietele de note îi sînt confiscate, el este pus sub anchetă. Putem înțelege că biografiile personajelor sînt încă o dată citite, pentru a deveni din nou piese de dosar. Petre Curta poate să scrie romanul acestui sanatoriu, ba mai mult : este solicitat să o facă. Civilul îi explică, pe cel mai firesc ton din lume, că el mai posedă asemenea manuscrise. Manuscrisele confiscate îl ajută să-și facă mai bine munca. O lectură atentă a acestor manuscrise îl ajută să-și facă mai bine munca : să ajute la descoperirea „adevăraților dușmani". Scriitorul ar deveni, astfel, ajutorul numărul unu al organelor represive, cel mai însemnat dintre delatorii pe care acestea se pot sprijini (nu erau ei adevărați ingineri de suflete ?).

Or tocmai aceste adevăruri trebuiau distruse în numele Adevărului înscris în cartea sfîntă. Aceasta e legea eternă a dogmei și parabola *Bibliotecii din Alexandria*. Trebuie să recunoaștem : superbă parabolă. Iar Civilul, cel care îi propune lui Petre Curta să devină scriitorul colecției sale, cine e altcineva decît imaginea reînnoită a Diavolului, cel care să ratifice un nou pact ? La vremea lor, eroii lui Thomas Mann sau ai lui Bulgakov (ca să amintim doar două dintre marile nume ale secolului XX) îl semnaseră. Mulțimea de ramificații a parabolei pe care o schițează Petre Sălcudeanu ne poartă și către alte întrebări : oare nu a fost sacrificată, în anii 50, prin suspiciune, continuă, o generație literară ? Oare *documentele scrisului* nu au fost puse mereu în balanță cu alte documente, care ar fi putut fi ale trădării ? Am putea să înțelegem că scriitorii anilor cincizeci au trăit cu obsesia celorlalte documente, cele care ar fi putut pune sub acuzație însăși literatura ?

Biblioteca din Alexandria e, în cele mai frumoase sugestii ale ei, o carte despre climatul de creație al de-

Scanned with OKEN Scanner

ceniului șase. Nu numai despre oamenii politici roși de boli, de înfrîngeri, de duritatea bătăliilor, ci și despre posibilitățile de a scrie în aceste condiții. Scriitorul nu a trecut cu mare plăcere către jocul parabolic al oglinzilor între care și-a instalat personajul. Situația *creatorului* îl interesează mai puțin, pe el îl interesează *documentele*. Îl interesează personajele sale și adevărurile lor, îl preocupă exemplul moral și mai puțin reflecția asupra destinului romancierului. El rămîne, în această privință, un romancier care conservă intacte nostalgiile literaturii deceniului al șaselea : acelea de a cuprinde în roman o societate întreagă. Romanul este circular, cetatea „sanatoriului" este înconjurată de zidurile inexpugnabile ale pădurii. Eroii — fiecare — își prelungesc poveștile ca niște cavaleri ai mesei rotunde. Aproape fiecare poate vorbi despre fiecare, secrete nu există. Nu există dedesubturi, nu există enigme, totul poate fi clarificat, lămurit, adus în fața instanței. Descoperind, dezvăluind, Petre Sălcudeanu atinge limitele genului „regal" al deceniului al cincilea, cel ce putea face cadou cititorului imaginile „adevărate", nemijlocite, ale lumii în care trăiește : reportajul.

* * *

Cina cea de taină (1984), roman la fel de tăios ca și *Biblioteca din Alexandria*, continuă explorarea acelorași zone-limită anunțate de romanul „politic" al deceniului al optulea. De data aceasta, „jocul" de-a literatura pare mai complex, adevărurile, de altă miză. Adevărurile pe care naratorul, depozitar al secretelor unei epoci, le deconspiră „după douăzeci de ani". Scriitorul nu mai este martorul impasibil, grefierul conștiincios al faptelor : el este mai mult decît atît, el este cel care recreează epoca nu numai în numele celor care au fost ci și în numele sensurilor ei adînci. Nu numai în numele celor care au fost ci și în numele celor care puteau fi.

Hotarele dintre realitate și vis, dintre adevăr și ficțiune, dintre somn și trezie, dintre trezie și delir se șterg sau sînt ignorate de „martor". De cel care „își amintește". Ce își amintește, se poate întreba cititorul,

o istorie reală sau una iscată de mintea lui bolnavă ? Ceva este așezat mereu între paranteze. Povestirea este eliptică dar nu incompletă, fapte omise într-un capitol învie în următorul.

Cina cea de taină respectă, în linii mari, tipicul romanelor-anchetă ale deceniului al optulea. Cîteva personaje își așteaptă judecata. Nu alții decît foștii prieteni sînt cei care îi judecă. Ce au greșit ? Din cauza cui ? Ce vor să afle anchetatorii ? Răspunsuri aparent simple, în realitate complicate de practicile unei epoci. *Fantasticul* devine coloana vertebrală a unei alegorii superbe. Dialogul dintre *real* și *posibil*, dintre adevărul trăit și cel imaginat nu face decît să potențeze forța unor simboluri.

Un foarte bun comentator de proză, ades trecut cu vederea (ori copiat discret de confrații mai harnici) fiindcă n-are poziție centrală, Anton Cosma, introducea în comentariile romanului românesc actual un termen nou : *cronotopul mioritic*. Retragerea „în spirit“ asigură marea originalitate cronotopului mioritic, adăugînd : „Cronotopul mioritic, așa cum apare în *Moriția*, *Meșterul Manole*, *Tinerețe fără bătrînețe*... presupune și el un timp *laborios* (legat de îndeletniciri stabile), orientat spre viitor (prin motivul morții ca nuntă) și *spațial-concret* (sorocul morții ciobanului este asociat coborîșului de la munte la vale și apusul soarelui). Spre deosebire de timpul folcloric clasic, timpul mioritic nu este nici *colectiv*, nici *unitar*, nici *ciclic* : este un timp scindat : paralel cu timpul natural, ciobanul trăiește un timp ideal, numai al său, timpul interior...“. Apariția acestui nou reper, *cronotopul mioritic*, ajută mai mult decît se poate crede la o primă luare de contact, analizelor literaturii lui Zaharia Stancu, Marin Preda, D. R. Popescu, Bănulescu, Fănuș Neagu.

Mi se pare că puține cărți ar vorbi mai elocvent despre cronotopul mioritic ca ultimul roman al lui Petre Sălcudeanu. *Cronotop al existenței tragice dar și al salvgardării individului în și întru istorie* (Anton Cosma), cronotopul mioritic realizează una dintre formele lui „pure“ în *Cina cea de taină*. Magistral este, în această privință, finalul romanului, *epilogul* care arată la ceea ce trebuia, pe parcursul lecturii, să fim atenți. Final ma-

Scanned with OKEN Scanner

gistral, asemănător cu multe altele din romanele noastre rurale : final precizînd locul, timpul și calitatea personajelor, epilogul arată că, de fapt, *Cina cea de taină* este un roman privind o clasă socială : țărănimea.

Însă pînă a ajunge la sensurile acestui *epilog* ar mai trebui să subliniem cîteva lucruri.

Pentru cine vrea să înainteze în înțelegerea lumii lui Sălcudeanu, a drumului pe care scriitorul îl parcurge de la Utopie (vezi cărțile pe care le scrie pînă în 1965) la Contrautopie, să notăm că și prin acest roman scriitorul „comentează" literatura momentului *Lazăr de la Rusca*. Realismul polemic al lui Sălcudeanu își propune, întîi, să scoată eroii din teritoriile convenționalului. Nu sînt victime și nu sînt canalii, nu sînt învinși și nici zei. Sînt (cîteva excepții) eroii cronotopului mioritic. După contactul cu realitățile dure ale epocii, problemele conștiinței încep să devină, pentru ei, obsedante. Începe să se ivească tot mai des întrebări care subminează adevărurile primite de-a gata de la mai marii lor. Ce fel de societate vrem noi să construim, se întreabă, tot mai des, cei angajați în linia întîi a „bătăliilor" ? Eroii din *Biblioteca din Alexandria* sînt uzați, au traversat șiruri de întîmplări care i-au măcinat. În ultimul roman, dramele eroilor sînt dramele purității. Personajele au o puritate și o profunzime care le asigură imunitatea ; autonomia față de imediat ; dreptul la incandescență. Manifestările lor nu sînt epidermice. Totul aparține unei mișcări solemne, ale cărei trasee sînt hotărîte de un destin necruțător. Doar cînd au sentimentul că sînt prinși în roțile Marelui mecanism eroii vor lupta pentru teritoriul înțelegerii, în hotarele căruia se poate împlini un destin uman. Niciodată, în toată literatura deceniului al șaselea și în literatura retro privind deceniul al șaselea (acum plină de ticuri) nu au îmbrăcat asemenea aspecte. Victima își privește cu candoare călăul, întrebările ei — cînd sînt — trec dincolo de el. Nimeni nu urăște pe nimeni, o stranie îngăduință îi înfrumusețează pe încarcerați.

Eroii lui Sălcudeanu se cunosc, *se știu*, au muncit împreună, unii au copilărit împreună. Sînt rude. Cînd se înfurie, cînd vor să fie convingători, își spun pe numele

Scanned with OKEN Scanner

„de altădată", apelînd la zona interzisă a sensibilității. Există și personaje care nu aparțin *marii familii*, fanatici coborîți din alte zone ale afirmării sociale. Dar aceștia (Giurgea, militar de carieră, Dobrin într-un fel) nu sînt decît excepții. Toți se cunosc, toți se știu, dar ideea că *nu se cunosc*, că fiecare poate ocroti un posibil trădător îi înstrăinează. *Cina cea de taină* este o teribilă carte despre alienare. Starea de suspiciune, de șantaj al bănuielii transformă Utopia într-o Contrautopie.

Cei prinși de jocurile vieții sau ale morții, ale visului și ale realității sînt tineri. Nu au biografie sau biografia lor (pentru autor) nesemnificativă. În treacăt doar ni se spune că luptele pe care le-au avut de dus le-au dus cu curaj și cu demnitate. În fața solicitărilor, existența lor individuală a trecut pe planul al doilea. Își așteaptă moartea fără teamă, unul se sinucide fără să tremure.

Ei povestesc istorii crîncene cu aerul cel mai firesc din lume, ca și cum acestea ar sta în firea lumii noastre. Sînt visate ? Nu știm, nu e foarte clar dacă toate sînt visate. Un anchetat face observații asupra sistemului de tortură practicat asupra sa de foștii săi colegi, observînd că tortura morală ar avea o mai mare eficiență. Vrea să îmbunătățească sistemul de lucru al colegilor, se poate bănui. Un dialog înaintează cîteva pagini, fără să bănuim că unul dintre convorbitori este în cătușe. Și este epuizat — ca să folosim un eufemism — de cercetări. Sîntem parcă pe altă planetă, întîlnim oameni neobișnuiți într-o aventură unică a lecturii. Romanul înaintează după canoanele vechi ale speciei. Răsturnările de situație, senzaționalul aparțin romanului popular atît de iubit în secolul trecut, dar tocmai în aceste serii de evenimente preluate de la clasicii genului se poate descoperi coerența universului real și a celui fantastic. A celui real și a celui posibil. În *Cina cea de taină* explorarea fantasticului devine exercițiul prozatorului realist, tehnică a cuprinderii unor istorii extraordinare. Un fel de a cîștiga acces în cronotopul mioritic.

Peste toate aceste evenimente (frați gemeni dușmani, falși trădători, misiuni false, morți „înviați", etc., etc.) trece — singura rămasă mereu în planul realist al cărții

Scanned with OKEN Scanner

— o femeie, Lovica. E soția unui condamnat la moarte și așteaptă un copil. *Motivul nașterii* domină, de la un capăt la altul, acest roman, de un puternic tragism.

Epilogul, spuneam, pune și mai puternic accentul asupra a ceea ce voia să lămurească autorul — imaginea țăranului român într-un anumit moment al istoriei. Roman de cea mai pură tradiție ardeleană, roman aspru, cu personaje „primitive", *Cina cea de taină* se încheie cu imaginea țăranului Vasîlie Gogolea trăgînd la jug alături de vaca sa Joiana : își ară pămîntul primit de curînd. La coarnele plugului e mama sa, gravidă. Va naște pe arătură, ca în alte numeroase romane ale satului românesc.

Tradiția tragică ardeleană, amintită de numeroase ori, ar putea explica multe din romanul lui Sălcudeanu, ceea ce ar mai trebui adăugat este, în ultimul roman, apariția „ciudățeniilor". Nimic însă strident. „Ciudățenia" pune mai bine în valoare statutul tragic al individului. Condiția sa. Vasîlie Gogolea arînd, mama lui gravidă cu fierarul care are un anumit fel de a-și însemna „urmașii", picioroangele lui Căcălici-Sedință (care par a sosi direct din literatura lui D. R. Popescu) toate au interesat, prin anii 60, un număr de prozatori. Acum ele se integrează perfect în lumea tragică a lui Sălcudeanu, slujindu-i cronotopii. Devenind cronotopi.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Țoiu

Generația 50 a prozei crease în virtutea unui proiect utopic, eroii erau înzestrați cu puteri zeiești, învinșii erau demonici, ființe infernale ale unei lumi ce trebuia privită cu mînie. Și în *Oțel și pîine*, și în *Bărăgan*, și în *La cea mai înaltă tensiune*, și în *Cuscrii* cei pozitivi instaurau, fără eroare, fără ezitare, fără șovăire, domnia Binelui. Din pragul instituției, al casei, al gospodăriei proaspăt înființate se deschide zarea lumii visate altădată : chiar așa se spune în toate textele programatice : Lumea visată. Promoția 60 are în urma ei cîteva mari romane *(Morometii, Groapa, Bietul Ioanide)* care îi pot asigura emanciparea, ieșirea din perplexitatea utopizantă, intrarea în teritoriul esteticului. Apelul la simbol, parabolă, alegorie, construiește o altă Lume : aceea a unei copilării devastate de război, a unui continent miraculos jefuit de candoare. Forțele răului se retrag în urmă — ele sînt războiul, seceta anului 46, foametea, — pentru a imagina o altă Utopie : aceea a copilăriei sau a adolescenței miraculoase, capabile de a recompune vîrstele paradisiace ale omenirii. Promoția 60 a prozei își trăise copilăria sau adolescența în război, ea are orgoliul de a-și înnobila amintirile. Scriitorii anilor 70 au descoperit, prin literatura anchetei și a proceselor, a personajului „damnat", a învinsului, a satului demonizat, o contrautopie : o lume dominată de forțe malefice. Un comentariu indirect al tuturor acestor etape poate fi descoperit în literatura lui Constantin Țoiu, scriitor prin care criticul are șansa de a medita asupra modificărilor „situației personajului și a Lumii sale" în romanul de azi. Ie-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șind în literatură tîrziu (după o îndelungată așteptare, am putea spune dacă i-am ignora primele două volume de proză : și le putem ignora) Constantin Țoiu scrie păstrînd nostalgia literaturii : literatura e (rămîne) mereu un continent, o zare miraculoasă, o cetate... utopică. Ea urmează un plan al afirmației și ignoră mereu Planul, se supune Teoriilor și le ironizează, într-un joc al afirmației și al contestației. Personajele sale sînt Teorii în mișcare, întruchipări alegorice ale evenimentului, ale istoriei... ale timpului.

Scriitorul a așteptat atît de mult, încît însuși edificiul romanesc are ceva din construcțiile Utopiei. *Proiectat* îndelung, ani în șir, romanul a adunat, unele lîngă altele, experiențe, evenimente, idei, concluzii, fraze, cuvinte cu tîlc. *Utopia* a devenit nu numai o conotație, ci o paradigmă romanescă : un fel de a se exprima al prozatorului. *Eclipsa* de Alice Botez țintește spre un astfel de tip narativ. *Galeria cu viță sălbatică* și *Însoțitorul* ne propun eroi care, în întregime ai lumii noastre, sînt totodată, oaspeții himerici ai propriilor lor teritorii imaginare.

Unul dintre personajele pe care le închipuiește Chiril Merișor și care — de vreme ce însuși prietenul său Cavadia, om cu simțul realului nici o clipă alterat, îl zărește — poate exista aievea, este generalul statmajorist. El n-a participat la vreo bătălie reală, el e strategul ale cărui planuri nu coincid niciodată cu bătăliile pe care le poartă... mereu alții. Războiul generalului de stat-major putea deveni, un joc de șah... o altă proiecție în imaginar a vieții reale... o ficțiune... — un — să spunem — roman. Nu e romancierul asemenea unui general de stat major care, în cabinetul său de lucru, manevrează, pe o hartă oarecare, stegulețe, linii, săgeți, machete, semne nu o dată fără acoperire ? În *Galeria cu viță sălbatică* totul se întoarce către Carte : ea este planul (utopic !) al generalului de stat-major, Scriitorul. După îndelungi așteptări, după explorări suficient de indecise ale teritoriilor prozei, după sincronizări prea puțin convingătoare cu mode, modele literare, autorul povestește, în *Galeria...*, aventura unor romane posibile. A unor cărți care puteau să existe, ca și a unui scriitor care ar fi putut

să-și afirme adevărurile sale. *Galeria* e, ea însăși, depozitarul amintirilor, cronica unor timpuri, „războjul“... Este încă, prin voia polisemiei, nu numai anexa unei locuințe, ci și drumul către zăcămîntul real, posibil, imaginar. Morala experienței fragilului erou al *Galeriei* (editor, autor de carte, grefier al evenimentelor) pare a se ascunde în cuvîntul — ultimul — pe care îl lasă scris : *indestructibil*. Totul se va păstra adică, nimic nu va putea fi distrus, aruncat în uitare. Așa cum arătam altădată (*Proză și reflexivitate*, pg. 185 — 195) în *Galeria cu viță sălbatică* toate încep și par a se sfîrși în mijlocul cărților. În *Însoțitorul* și *Obligado* începutul și sfîrșitul a toate nu mai e Cartea ci Povestea : Marea Poveste. Marea Poveste, fie ea și Utopia : fie ea și planul bănuit (presupus) de un șir întreg de povestitori. Așadar unul dintre motivele centrale ale ultimelor romane (dar de ce nu al literaturii mult amînatului Constantin Țoiu ?) e *proiectul*. Liniile sale, cuvintele sale devin simboluri. Pe schelele imaginate de romancier se zidește nu numai o Istorie reală, ci și una simbolică. Edificiul e real dar și alegoric, romanul își supune dezbaterii metaromanul... își devorează metaromanul : așa cum Cronos își devorează copiii. *Galeria cu viță sălbatică, vizuina cu hoți, echipa cu care trecem prin lume* ofereau embleme poetice (ele aparțineau imaginativului Chiril) dar și perspective simbolice : cele numite se umplu mereu de un sens nebănuit. A rosti înseamnă a atrage anumite forțe asupra ta, a te supune demonilor rostirii. Nici un cuvînt nu rămîne abstract, gol, totul *se împlinește :* se umple de sens, rămîne scris, devine Carte, e închinat aceleiași legi a ființării. Trăiește în prezent, însă acest prezent se hrănește din străvechiul Plan.

Utopia e și ea, la urma urmelor, un proiect, dar nu unul ce aparține în exclusivitate timpului viitor, ci timpului trecut. Trecutul, Marea Poveste proiectează... Unde se duc somonii să-și depună icrele, îl întreabă agronomul pe tînărul meteorolog nimerit în teritoriile sale... îl întreabă ca să-i explice : „Țelul lor... un lac din nordul Alaskăi... De ce ăsta și nu altul? Nu se știe. Era ca o cetate radioasă a lor, a somonilor, utopia lor, mă rog, fiindcă utopia — vorbea ca un naturalist — este înscrisă

Scanned with OKEN Scanner

în rădăcinile cele mai adînci ale biologiei. (...). Cei care apucă să ajungă mor în el, cad la fundul acestui lac utopic al lor, dar atît de real și de exigent totuși, devenind hrană pentru viitoarele generații a căror sămînță au purtat-o la punctul final." Agronomul se numește Megaclide Pavelescu. E academician refugiat la țară pentru a-și crea aici nu numai un cîmp de investigație și de experiențe, ci și un domeniu seniorial : un loc în care legile naturii să poată fi urmate cu credință. Ca mai toate personajele mature ale lui Constantin Țoiu, Megaclide e un Învățător, un educator care vrea să treacă peste planurile generalului statmajorist : om de teren, Mega își poate permite să spună (în stilul său dulce-iconoclast) : „Natura-i crudă și teribil de eficientă... Mă-ntreb uneori — spune neobișnuitul academician — dacă *Monstruoasa figurație* nu-i făcută decît să se înfrupte din carnea și din învinuirea eroilor, pentru că eroii nu trebuie să moară *ca ei*, să-și dea duhul în patul lor de-acasă, nu, și moartea lor trebuie să fie memorabilă, și sînt devorați în public, spînzurați, arși pe rug..." Fiindcă „planurile generalului" sînt înscrise în utopia „Marii Povești", planurile lui Megaclide au știința și conștiința pierderii. Ironie a Planurilor (dar și împlinire stranie a lor) Megaclide Pavelescu va muri fără eroism, într-o catastrofă de mari proporții. Nu însă înainte de a pune la punct proiectele sale mici, mărunte, cele care orientau simplu, fără fantezii inutile, viețile apropiaților săi. Între personajele lui Constantin Țoiu, Megaclide e cel mai puțin himeric. El e om al naturii, blînd degustător a tot ceea ce înseamnă natură : o natură ce, prin lege, evitînd planul, devine „perversă". Poate că „pervers" este un cuvînt prea dur pentru stilul său de contemplare, care restabilește doar o ordine „naturală". *Lege-i cîmpia și procuror Pavelescu* sună una dintre frazele pe care se clădește justiția locului.

Megaclide Pavelescu — Mega — nu e numai un personaj, e un sistem de lentile, o cale către înțelegerea și descoperirea zeului. El însuși e un Zeus al locului. În jurul lui se grupează o sumă de naratori. Toate poveștile trebuie, însă, să se adune în Marea Poveste. Așa cum drumul somonilor către lacul lor utopic — către

Scanned with OKEN Scanner

Utopia înscrisă în rădăcinile biologiei lor — e sabotat de o seamă de animale devoratoare, drumul către Marea Poveste poate fi sabotat de alte povești : de poveștile care transformă *marea poveste* într-o parodie a ei. Ca și *Galeria cu viță sălbatică*, *Însoțitorul* este o carte despre degradarea Istoriilor sacre. Personajele acționează în umbra acestora, drumul lor către sacru e mereu rătăcit, căutarea sacrului e, îndeobște, comică. În drumul către Marea Poveste căile sînt mereu încurcate, rătăcite, barate de neprevăzut... de afirmarea imprevizibilă a naturii.

Ereticii au, în acest context, o misiune specială : ei sînt reprezentanții „celeilalte utopii", ei sînt înscriși în marele plan al cărților sacre. „Eroismul" lor nu e întotdeauna comic și nici demersurile lor nu sînt mereu grotești, dar fanatismul lor, ce pare a conserva anumite valori morale, își ține trează o funcție de avertizare. Lîngă ei începe mereu o comedie tragică. Ei ar fi sacrificații civilizației moderne care nu mai are cum să-și integreze ființele acestea venite din alt timp. Un timp desigur al naturii plenare (vezi în *Galeria cu viță sălbatică* istoriile din Deltă), capabile de a conversa *altfel* cu omul. În *Însoțitorul* ereziile „se coordonează", iubirea dintre Silvia și activistul cultural Floașu se sincronizează cu iubirea dintre Titi Streașină, agronomul trimis la specializare în Statele Unite, și Miriam, negresa membră a sectei sinucigașe.

Floașu va deveni, prin unirea cu sectanta Silvia, „tatăl unui mîntuitor". Dar cine e adevăratul tată al copilului Silviei, Floașu, iubitul ei laș, sau Pingilică, tractoristul care o „violează" ? Și Titi Streașină are șanse să devină tatăl unui „mîntuitor", el concepînd cu o asiatică tot în afara relației „legitime". Tot ce atinge Titi rodește, spune un personaj al cărții despre elevul și prietenul mai tînăr al lui Mega. Să remarcăm că totul *rodește* în literatura barocă a lui Constantin Țoiu, totul se apleacă sub povara roadei. Natura rodește chiar atunci cînd aparențele par a contrazice vocația ei „roditoare". O estetică a abundenței caracterizează și scrisul lui Constantin Țoiu, artist ce păstrează totuși simțul măsurii

Scanned with OKEN Scanner

și al umorului. Germinația continuă ironizează planurile, logica aparent inextricabilă a „ființelor dictatoriale".

Ereticii sosesc din alte vremuri, ei se află în căutarea Marelui timp, exact așa cum Autorul se află în căutarea Poveștii. Personajele încurcă mereu drumurile, și tocmai această permanentă deturnare a căii lor ne aduce în fața unor realități... tragicomice. Rătăcind drumurile, personajele trec dintr-o poveste în altă poveste ; rătăcind drumurile în casa profesorului Ortopan, Megaclide îl descoperă pe socrul acestuia : Cronos, cum îi spune în numele voinței sale alegorizante nicicînd obosite, scriitorul.

Cum e Cronos, bătrînul sau foarte bătrînul Cronos ? Cu mințile deteriorate, el e ținut „sechestrat" într-o cameră izolată. E ascuns ca o amintire rușinoasă sau ca o supărătoare alăturare. Discuțiile cele mai savante au loc în preajma lui, dar... să citățm : „crezînd că se duce spre bucătărie, se rătăci și deschizînd la întîmplare o ușă, dădu de el, anume de el, tocmai de el, de Cronos ; tatăl tuturor. Devoratorul, mic, micșorat, stafidit, smochinit, ratatinat, ghemuit ciinește în pătucul său, numai ochi, ochi, cu mucul la nas atîrnîndu-i de nas ca un țurțure al iernii veșnice din care ochișorii lui încă vii priveau complici, scormonitori, ironici, poznași, sprîncenele sure mărindu-le sclipirea demențială, și glasul miorlăit, rugător, cu un răsfăț senil, șopti lung, încet de tot, ca și cum asta ar fi fost ceva între ei doi, numai pentru ei doi, confidențial.... Garaiancaaaa..."

Cronos amintește că *întoarcerea* eroilor la matcă, refacerea lumii lor de altădată e... inoportună.

Toți sînt, într-un fel sau altul, sub semnul timpului. Gigi Cristescu, meteorologul (sau „Meteorologul", cum scrie autorul, ghilimelele avîndu-și, după cum se va vedea, rostul lor) e „omul vremii". Al „timpului probabil". Să ne amintim că pe „galeria cu viță sălbatică" existau o seamă de instrumente de măsurare și de sondare ale „timpului probabil". Calea de la sensul propriu la cel figurat e programatică în literatura lui Constantin Țoiu, așa că profesiunea fiecărui personaj trebuie citită sub semnul alegoriei pe care o poate sluji. Profesiunea e „blazonul" său „literar", semnul nobleței sale literare. Meteorologul e omul care prevestește, care ar putea să

Scanned with OKEN Scanner

ne spună cum va fi vremea. Gigi Cristescu e însă abia la începutul carierei sale. Între alți artiști și specialiști ai prevestirii — *Însoțitorul* e și un roman despre „lumea de mîine“ — tînărul Cristescu pare a fi cel mai inapt discursului spectaculos, imediat verificabil. El e, mai întîi, voyeur-ul... involuntar și pe urmă piesa de bază a unui plan. Plan nu diabolic ci simplu, eficient, răspunzînd necesităților „naturii“. Dar natura imită, la Constantin Țoiu, literatura, așa că istoria amoroasă a tînărului va fi o antologie de „citate“ din cărțile celebre — istoriile celebre de dragoste : de la Divina Comedia la *Patul lui Procust*. Secvențe ilustre din marile cărți își dau întîlnire pentru a demonstra cum Marele Plan presupus de utopia eternă poate provoca, el însuși, catastrofe, fiecare imagine transformîndu-se în contrariul ei. Este metamorfoza continuă, eternul drum al reîntoarcerii către imaginea primordială, cea încărcată de toate roadele vîrstei paradisiace. De fapt, continua metamorfoză a contrariilor asigură demersului naratorului cantitatea necesară de ironie și de autoironie. Deasupra tuturor eșecurilor, aberațiilor, căderilor, trece viața, atotstăpînitoare, dominantă, ironică... inertă. Drumurile eroilor se pierd în depărtare, reduse la dimensiuni liliputane. Ocheanul odată întors, zîmbetul ironic stimulat (registrul ironic fixîndu-și dozajul cuvenit) e momentul să observăm că discursul romanesc păstrează toate amintirile epopeii din care se trage ; mai păstrează amintirea drumului nu numai de la Marea Poveste, ci și de la Epopeea care relata formidabilele lupte ale întemeierii cetății. Romanul *Însoțitorul* începe, odată cu descălecarea, în pașnica localitate a Bărăganului, a unui șir de artiști, de moștenitori ai Cîntărețului ; ei ar trebui să scrie Epopeea, să descrie, în acest loc al creației, întîmplările Lumii noi... Dintre aceștia e Meteorologul, însoțitor mut al șirului de istorii în care, de fapt, a jucat un rol bine planificat... Toate istoriile spuse de Cavalerii mesei rotunde reprezintă alte etape ale discursului romanesc, care pătrunde în actualitatea imediată („evenimențială“, subiect deja al reportajului de gazetă) odată cu Ziua Cutremurului...

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Constantin Ţoiu a fost martorul unei literaturi scrise după Marele Plan : o literatură care propunea o lume paradisiacă şi o lume de eroi fără prihană ; o literatură a *timpului viitor*. *Însoţitorul* e o carte care, asemenea somonilor din parabolă, navighează de la împărăţia utopică a literaturii deceniului al şaselea, către locul în care toate simbolurile romaneşti se regăsesc intacte : de la o utopie la alta.

Povestitorii ceilalţi, pe care generaţia îi investise ca purtători de cuvînt ai ei, erau tineri, de foarte multe ori inocenţi, de multe ori extrăgîndu-şi istorisirile din folclor... dintr-o lume în care reflexivitatea nu devenea tiranică. Personajele lui Constantin Ţoiu sînt experţi verificaţi ai unei ştiinţe exacte. Părerile lor nu mai sînt nici aproximative nici fortuite. Generaţia a avut timp să studieze, să aibă amintiri, a reflectat suficient asupra Planurilor... Degustători rafinaţi ai Poveştilor, artişti ai existenţei, au experienţa vieţii şi a capcanelor ei, înţelegerea superioară a celor necesare şi a celor inevitabile... Ei nu mai construiesc, sub textul evident, labirinturile altui tip de afirmaţii. Labirinturile literaturii lui Constantin Ţoiu sînt, ca să spunem aşa, la suprafaţă. În plin Bucureşti, Megaclide întîlneşte un straniu prevestitor. Există în proza lui C. Ţoiu şi fraze aluzive, dar mult mai puţine decît în literatura deceniilor trecute. Scriitorul ştie că personajele sale sînt aşi ai unei discipline şi vorbesc în numele experienţei lor. Autorul, care şi-a ocrotit atîta vreme vocaţia, scrie — vrea să scrie — *ca un om de ştiinţă*. De fapt aici începe bifurcaţia real-imaginar : pe de o parte, planurile care funcţionează, prin experţii lor, fără greş, imaginînd Cartea ca o operă ştiinţifică, într-o lume în care ştiinţa a ocupat planul întîi al interesului general, pe de alta, Cartea ca operă a avertismentelor, recuperînd Totul : act magic, unind semnele lumii, redescoperind lumea ca unitate : întoarcere către lumea iniţială, cea primordială, către Paradisul ereticilor, al ereziilor... pe de alta, experţii : profesioniştii înscrişi în specializările pe care le reclamă acest secol XX... Visînd, prin ştiinţa lor, o lume mira-

Scanned with OKEN Scanner

culoasă... a viitorului. Între cele două, *Istoria*: orice intrare în Istorie oferă șansa unei parabole... Faptele nu sînt unice, ele au generalitate, se aseamănă și își răspund...

* * *

Născut în 1923, Constantin Țoiu debutează în 1965 cu *Moartea în pădure*, roman care se bucură de un succes de stimă. Nu mai mult. Este — putem zice noi azi, cînd Constantin Țoiu este o importantă personalitate a scrisului românesc — prinosul de recunoștință pe care un viitor mare maestru îl aducea acestui an fast al prozei: primul dintr-un șir. Autorul era cunoscut, făcuse cîte ceva în cultură. Nu lucruri formidabile. Succes are a doua carte a sa, *Duminica muților* (1967). „Remarcabile în *Duminica muților*, scrie Eugen Simion, sînt precizia desenului și originalitatea tipologiei". „Personajele povestirilor, notează G. Dimisianu, suporter constant al autorului, sînt... mecanisme dereglate, comportîndu-se anarhic în raport cu legile de funcționare acceptate unanim, dar funcționînd totuși, ascultînd un ritm propriu, particularizat, dictat de acel punct ireductibil la înțelegerea comună.". „*Duminica muților*, observă Marian Popa, indică preocupări tematice, atmosferă, motive comune unor Fănuș Neagu și Ștefan Bănulescu. Unele dintre nuvelele volumului reușesc să surprindă atmosfera dezolantă a localităților turistice marine sau montane, constituindu-se ca ipostaze negre ale vilegiaturismului. Exotismul se combină cu capacitatea de a crea stări psihologice inefabile și tensiune epică din nimic, prin fixarea existenței în segmente, ca mișcare pură, ca agitație fără scop și fără sens, nu lipsită de o poezie a ratării masculine, pretutindeni evidentă". Pînă la *Galeria cu viță sălbatică* (1976) nu mai e foarte multă vreme. Vreme în care scriitorul publică eseuri. Are vocația eseului, așa că *Destinul cuvintelor* (1971), *Pretexte* (1973), etc. dau seamă despre un intelectual fin, capabil a produce puncte de vedere originale în probleme dintre cele mai controversate. Romanul din 1976 îl instalează în loja maeștrilor, pentru ca *Însoțitorul* (1981) și, oarecum, *Obligado* (1984) să confirme excelența unui autor.

Scanned with OKEN Scanner

Scriam (cu privire la *Galeria...*), că autorul a așteptat atît de mult încît construcția romanului are ceva de proiect utopic. Prelungesc această observație, adăugînd acum că *Galeria...* înghite, „sacrifică" atîtea cărți încît ea însăși pare (ironia Utopiei !) rodul îmblînzirii unei zeități prea setoase de literă scrisă. De sacrificiul literei scrise.

Primul personaj al romanului *Galeria cu viță sălbatică* este un bătrîn anticar, între antecedentele căruia se află și editarea unui almanah celebru (la vremea lui) mai ales prin extravaganțe. Almanahul se intitula *Istoria veselă și completă a principalilor zei ai omenirii, de la origini pînă în prezent* și era „o broșură ieftină și plină de blasfemii, menită să distreze lumea în tren, în vacanțe." O operă vulgară, plină însă de semnificații : „biografiile zeităților, pline de intrigi omenești, de ambiții și de extravaganțe, erau comentate cu haz și umor în această lucrare ușuratică, foarte pe placul cititorilor, mai ales cînd ei constată că o credință ce i-a ținut pe alți semeni de-ai lor, din trecut, la respect, se dovedește a fi o farsă bună de azvîrlit în abisul visului popular".

Almanahul... este prima carte a *Galeriei...*, text conținînd o sumă de negații, prin intermediul anecdotei : în Renaștere, de pildă, „rîsul popular" generează un tip de literatură. *Galeria...*, roman ce înregistrează nu numai biografia unor personaje, ci și biografia unei cărți își asumă *Almanahul...* ca primă *carte* a unei „biblioteci născînde", a unui *jurnal* literar : prima dintr-o aglomerare de cărți. Anticariatul, „dugheana" lui Brummer... „avea șase intrări. Număr apocaliptic anunțînd monștri neterminați, neajunși pe culmea impară a cifrei a șaptea, din a cărei divină asimetrie creaturile primesc impulsul viu, trebuincios mișcării lor spre desăvîrșire". Semnele neîmplinirii și ale împlinirii se confruntă de la un capăt al cărții la altul. Anticariatul lui Brummer este botezat de Chiril (în glumă !) crematoriu : aci „au intrat... oasele a mii și mii de autori".

Nu întotdeauna cărțile intră direct în „crematoriu", uneori sînt lăsate să aștepte „în ploaie, pe trotuar", pînă la îndeplinirea unor formalități birocratice. Sugestia e a unui masacru sau măcar a unei torturi prelungite.

Scanned with OKEN Scanner

În această învălmășeală a cărților, autorul anunță subiectul romanului : pierderea unui jurnal intim. O carte *in statu nascendi*. O posibilă carte este pierdută, intrînd în lume, la propriu și la figurat, prea devreme. Într-un univers al cărților, jurnalul lui Chiril Merișor este fragil, incapabil de a rezista unei competiții nemiloase. „Pierderea" lui echivalează cu un gest magic : o forță necunoscută ce, mînuită fără maturitate se abate din drumul său firesc, provocînd o catastrofă. „Fără maturitate" ar putea fi înlocuit aici cu „naivitate" sau „candoare". Opus candidului Chiril Merișor, funcționar al unei edituri, menit, prin funcția sa, să participe la zămislirea cărților, este Georgeoiu. Director al editurii, Georgeoiu este un perfect tactician, om cu o solidă știință a „orientării" în încurcatele situații pe care viața le scoate la iveală. Vitalitatea insului, lipsa de prejudecăți a sa traduc o capacitate de adaptare remarcabilă. Născut sub semnul lui Dionisos, șeful instituției producătoare de carte, „Barbarul" Georgeoiu este reprezentantul unui *timp nou* : este timpul reînnoirilor, al revărsărilor uneori nestăvilite, ce transformă, din temelii, lumea. „Barbaria" lui Georgeoiu, făcută deci din preaplin vital, bună-dispoziție, franchețe, șiretenie, viclenie instinctuală, inteligență brutală, lipsă de rafinament (memorabil e conflictul de la *Capșa* dintre director și chelnerul Spiridonachis, credincios păzitor al tradițiilor elegantului local) subliniază fragilitatea eroului central, precum și situația *cărții* sale.

Lîngă Chiril Merișor, de partea cealaltă a unui tablou ce ar organiza simetriile cărții, se află Cavadia : rafinat, erudit, detestînd în taină „barbaria" ; bîrfitorii vulgari ai dezlănțuirilor orgiastice afirmă că ar fi impotent. În *jurnalul pierdut*, Chiril Merișor îi făcuse lui Cavadia acest portret : „Mic, blond, aer de reverie sătulă și ironică în prima zi cînd l-am cunoscut. O mască. De fapt, băiat bun, cel mai deștept din cîți cunosc. Spune chestii care îi lasă pe cei din jur, tipi rudimentari, cu gura căscată, cum e asta : Talentul e o infirmitate. O *lipsă acută* ce se cere neapărat împlinită... Accese de violență abil reprimate. Un Bachus adolescent cu două căi : ori sfînt, ori cinic, bînd deocamdată doar lapte (...) Ambiție

Scanned with OKEN Scanner

convertită în modestie, agasantă uneori. Senzația că n-are în corp nici un fel de toxine". Un lector al jurnalului își manifestă surpriza : personajul, pentru spectatorii obișnuiți, arăta altfel. Doar Chiril intuise, din imediata lui apropiere, jocul măștilor : Cavadia nu era decît Dionisos tînăr, „reprimîndu-și cu abilitate" dezlănțuirile. El aparține, ca și Georgeoiu, „viței sălbatice" ; bogăția calităților native dar și știința adaptării îi încadrează în aceeași „galerie". Epilogul (șapte ani după sinuciderea lui Chiril Merișor) ni-l înfățișează celebru („Cavadia tocmai se întorsese din Italia, unde îi apăruse o carte de artă") și, desigur, victorios. („Puteai să zici despre Cavadia : un Fortinbras într-un *Alfa Romeo* străbătînd triumfal fundalul scenei, înainte de căderea cortinei.") Această trimitere (din finalul cărții) îi dă o supraidentitate lui Chiril Merișor : *Hamlet*. După rătăcirea îndelungată printre oglinzile paralele ale unui șir de cărți, *Cartea* se încheie în fața sublimei Cărți, capodopera supremă. Ea existase din început în mormanul de cărți al anticarului, într-o ediție contemplată și comentată de Brummer și de prietenul său, se manifestase ca matrice : „Era o ediție grea în unsprezece tomuri tipărite pe două coloane, adunate la un loc între coperțile îmbrăcate într-o pînză de culoarea zmeurei, cu portretul autorului, ștanțat, o efigie aurie încadrată de o eșarfă, ca tablourile cu ramă ovală ale anonimilor flamanzi și pe care scria, — deviză pe care Brummer o citi anevoie, dar cu mîndrie : 1564. Non sanz Droict. 1616 —".

Roman al Dionisiilor, *Galeria cu viță sălbatică* își regăsește mereu echilibru prin referința la *Carte*. Subtilul eseist Constantin Țoiu, fin comentator de literatură, meditează, prin mijlocirea acestui roman, asupra destinului cărților. Sau, cu o formulă sub care, altădată, și-a adunat o parte dintre eseuri, reportaje ce, oarecum, îi aparține : asupra destinului cuvintelor.

Cuvintele-cheie au, în cărțile lui Constantin Țoiu o viață aparte : rostirea lor provoacă uneori forțe oculte, stîrnește „demonii" necunoscutului. Chiril denumește anticariatul lui Brummer *crematoriu* și anticarul va fi într-adevăr incinerat ; nici Chiril, autorul jurnalului, nu-i supraviețuiește multă vreme. Gluma lui Chiril provocase

Scanned with OKEN Scanner

forțe malefice, tulburase „destinul cuvintelor". („Pînă unde se poate glumi" era întrebarea ce structura romanul *Lumea în două zile* de George Bălăiță, roman cu care *Galeria...* prezintă frapante asemănări). Există, deci, un destin al jurnalului, al cărților, așa cum era și al cuvintelor : *jurnalul* pierdut stîrnise răul. *Destinul cuvintelor* e altul decît cel prevăzut de dicționarele comode : întotdeauna cuvintele au o subterană a lor, un înțeles tainic ce își pune pecetea (emblema) pe *carte. Galeria...* ca text, are o desfășurare ce își revendică independența. Polisemia cuvîntului, derutantă la prima vedere, contribuie la definirea subtextelor. Despre romanul *Galeria cu viță sălbatică* (fiecare dintre cuvintele titlului e polisemantic) se vorbește chiar în romanul în cauză. Intervenția scriitorului este „exterioară" : *Povestitorul* își citește (recitește) romanul, îl adnotează, deschide paranteze („O altă paranteză a Galeriei trebuie să adauge aici un alt fapt de istorie... o scenă istorică"), consemnează înaintarea narațiunii. Acumularea *documentelor,* a probelor (căci *Galeria...* este procesul unei cărți : al unui *text),* este consemnată în aceste subsoluri ce nu se izolează, ci, dimpotrivă, își mărturisesc adeziunea la un „organism romanesc" viu, în continuă expansiune. *Galeria* capătă realitate (ca *galerie de viță sălbatică)* în funcție de necesitățile exprimării auctoriale. Un capitol începe astfel : „Furtuna ținuse pînă în zori, cînd o dăduse pe ploaie. Era o ploaie rece, pătrunzătoare. Adormisem strîns învelit în pleduri pe galeria de lemn mascată de crengile viței sălbatice. Trecuse de mijlocul lui noiembrie, — anul care se termina cu cifra șapte. Timpul înclina încet, dar sigur, către solstițiul de iarnă, reglementar". Evenimentele sînt puse sub pecetea tainei ; situațiile devin alegorice, alegoriile par a masca situații reale. Somnul (visele) înseamnă „ficțiunea", adormirea — intrarea în inerția romanescă. Vegetalul este înscris și el în registrul alegoric, trezirea vegetațiilor alcătuind codul viței sălbatice. Iată continuarea celor mai sus citate : „Hotărîsem să mă trezesc, în sfîrșit. Amînarea ajunse la capăt. Povestea cerea aici un ocol, o despărțire vremelnică, pentru o regăsire mai bogată în înțelesuri. Rol atît de ingrat ! Am stat cîtva timp,

Scanned with OKEN Scanner

meditînd, în bătaia picăturilor. Primeam cu o resemnare plăcută biciuirea. Ochii îi ţineam larg deschişi în întunericul friguros al dimineţii. Aerul mirosea ca toamna, tîrziu, la mahala, a melancolie fără motiv : ceva amestecat, paie ude, buruieni amare, vegetaţie putrezită, regrete nelămurite... Îmi zise — îmi aminteam, adică, că-mi zisese de fapt odată Chiril, personaj făcut, născut ca să te referi mereu la el la a treia persoană şi în pielea căruia poate intra oricine : „Tu eşti şi ţap, eşti şi ţap şi duhovnic". Aşa spusese Chiril, şarpele, părăsindu-şi pielea şi plecînd renăscut mai departe, cine ştie în ce altă erezie scînteietoare a lumii".

Este capitolul IX al cărţii : naratorul îşi deconspiră *arta poetică* : personajul principal, Chiril Merişor, *(şarpele)* ar reprezenta ispita cunoaşterii ; cel care ar „ispiti" demersul literar. Chiril, am putea prelungi demonstraţia, „izgoneşte" pe autor din lenea paradisiacă a „literaturii" în zona *documentului*. Ca roman, *Galeria* se va confrunta în permanenţă (împlinindu-se literar) cu jurnalul lui Chiril Merişor, *document* acuzator. De altfel, Chiril Merişor cu prietenul său Cavadia reprezintă argumentele „cercetării" romaneşti. Înaintea „ocolului" naratorul se detaşează de „eroii săi". „Amînarea" este pregătită deci de această mărturie ce stă în cadrul metaforic :

„Erau doi cercetaşi, doi călăreţi gonind pe acelaşi drum, fiecare cu puterile lui. Galeria miza pe ei ; cînd pe unul, cînd pe altul, cunoscînd şi legea cîştigătorului ce trebuie neapărat să lase pe cineva în urmă."

Cîştigătorul, am văzut, va fi Cavadia : cel mai strălucit membru al *echipei trecătoare prin lume*. El va fi depozitarul imaginilor-document ale epocii, acelea ce reprezintă momente de cotitură ale istoriei : sau doar documente ale intrării transformărilor sociale pe făgaşul lor firesc. Una dintre aceste imagini document este aceea a gărzii pe care „tînărul secretar general al partidului" o face la catafalcul Marelui Poet.

Galeria... poate fi considerat un roman-cercetare, cu ambiţia de a-şi descoperi, pe de o parte, teritoriul său autonom, iar pe de alta, de a vorbi, prin adevărurile sale despre ritualuri sacrificiale. Alegorie şi parabolă, *Gale-*

Scanned with OKEN Scanner

ria... este un studiu al existențelor „literare“ ca destine metaliterare.

Galeria cu viță sălbatică este o carte despre Renaștere : anotimpurile sînt simbolice, după cum simbolice sînt ploile, intemperiile, ș.a.m.d. Natura comentează istoria, învierea (reînvierea) vegetațiilor mișcarea către adevăr. Așa cum aproape fiecare dintre *date* (personaj, spațiu) își revendică un înțeles simbolic, astfel și romanul „se despică“ în secvențe ce se comentează reciproc. Aventurile imaginației, trăite de personajul central, pe de o parte embleme poetice (cu „metafizica“ lor) sînt violent amendate de procesul pe care *realul* (prin document) îl intentează inaderenței la istorie. Desigur că personajul central, Chiril Merișor, este un pur, și că aventurile imaginației sale nu trec mai departe de un spațiu al poeziei. Halucinațiile lui Chiril Merișor (obsedanta imagine a Generalului) își au un rost clar în construcția acestui roman al luptelor, al afirmațiilor și negațiilor. Și dacă, în întreg romanul, cîteva super-personaje sintetizează destinul unei colectivități într-o epocă istorică anume, *Echipa trecătoare prin lume* din jurnalul lui Chiril Merișor fixează nu numai melancoliile unei conștiințe dilematice, ci și un posibil sistem de gîndire, sistem în care *solidar* nu este reprezentat, nici un moment, prin alternativa sa.

Galeria cu viță sălbatică e un roman *total* care poate pivota în jurul unui termen sau al altuia : am văzut abundența conotațiilor. O succesiune de termeni, situații, simboluri, metafore aparțin Cărții și lumii ei. Toate acestea se întîlnesc în însuși titlul romanului. O a doua serie de termeni ar aparține „efigiilor vieții“ : acestea contestă sistematic adevărurile birocratice ale „cărții“, elogiind natura nestăvilită. E șirul de embleme ce ar reprezenta durerea lui Dionisos. Cu mirare descoperim că însuși Camil Petrescu (cel care îl citează pe James Jeans cu *Soarele care moare* : „Dar atunci la ce se reduce viața ? (...) trebuie să pătrundem adînc în natura fundamentală a lucrurilor înainte de a putea spera un răspuns“) este parodiat cu finețe. Articolul din jurnalul lui Chiril Merișor, *O viziune a celulei vii la microscop*

Scanned with OKEN Scanner

cenzurează vehement idilica viziune despre viață pe care cărți clasice, bine instaurate în lumea culturii o făcuseseră celebră : „Luptă pe viață și pe moarte. Ring de box. Imperialism infinitezimal înspăimîntător. Niște momîi mari, protoplasmatice, care își fac loc cu o brutalitate duioasă, dar sfîșiind în trecere totul. Momîile mai mici regrupîndu-se. Pe urmă vine o momîie și mai mare care o face bucăți cu aceeași lene duioasă pe prima și așa mai departe. N-am dormit toată noaptea. Legea internă a celulei imită galaxiile ? Atunci cum rămîne cu Cerul înstelat de deasupra și conștiința din noi ?! În fața acestei necontenite agresiuni ce pare o condiție a supraviețuirii și care ne-a creat... Tatăl nostru devorator carele ești în natură...“

Parodierea (și subtila contestare) a unor fraze din *Patul lui Procust* nu exclud stabilirea unui dialog viu în cadrul aceleiași dezbateri : asupra lucidității. Fred Vasilescu aparține unei lumi „greu cenzurate de moarte“, ca și Chiril Merișor : diferența (esențială) ar fi că ultimul este „cenzurat“ de devoratoarea NATURĂ.

Un critic observa că în roman unul dintre subiecte ar fi confruntarea dintre bine și rău ; noi am generaliza această constatare (amplu și trainic argumentată) observînd că *Haosul* și mai ales *Cosmosul* ar constitui cei doi poli ai tensiunii alegoriilor. Delta, cu ai săi locuitori, de pildă, alcătuiește un *Cosmos*. Un loc larg trebuie acordat, în cadrul acestor analize, *profesorului de rezistența materialelor*. Dacă *pînă unde se poate glumi* e o întrebare ce, angajînd libertatea ființei umane, ne introduce într-o zonă a indeterminărilor poetice (cu magiile, miturile, metaforele ei) aventura „profesorului“ ne încadrează în sfera lui „pînă unde se poate rezista“ : pînă unde poate rezista, demn, ființa umană ? Pînă unde se păstrează, neștirbite, calitățile materiei umane ? Alegoriile lui Constantin Țoiu întîlnesc, în spiritualele lor ocolișuri, texte celebre ale literaturii secolului XX. Chiril Merișor este un personaj al secolului său : un erou care nu poate traversa, senin, întrebările unei anumite epoci istorice.

Galeria cu viță sălbatică ține la mare cinste umorul, parodia, *ironia*. Cuvintele-cheie, însoțite de conotațiile

Scanned with OKEN Scanner

lor, devin, la un anumit nivel, obiecte ale parodiei, ale ironiei. *Vizuina cu hoți* a Praxiteii reprezintă o glumeață titulatură ce, se va vedea, devine capcană. *Echipa trecătoare prin lume* își poartă sensurile de la anecdotă (și de la joc) pînă la contemplațiile melancolice ale curgerii. *Emblemele* poartă în sine afirmația și (prin umor, ironie, parodie) negația. Cel mai elocvent dintre toți termenii cheie este desigur *thug* : thug se autointitulează Cavadia, ca spirit al negației. Deviza *thugilor* este „mergeți, crestați și distrugeți". Cavadia „taie cu ascuțișul ideilor". Spirit al negației, Cavedia va deveni, în final, spirit al afirmației (autor cunoscut, tradus, Fortinbras pe Alfa-Romeo). Metamorfozele eroilor au solemnitate (toată cartea iubește, ironic sau nu, solemnitățile, ritualurile, „ordinea bunei creșteri, formulele — se dau citate în latinește etc.) dar și umor, rigoarea făcînd loc dezlănțuirilor „naturii". Luiza Grențan, cea care va contribui, printr-un ciudat fanatism, la excluderea lui Chiril din partid, va deveni patetica, frenetica lui iubită ; cu colega lui de suferință, Chiril se iubește la fel de frenetic în sunetul (decorul e făcut cu grijă, în spiritul „împăcării contrariilor") marșurilor militare.

Omul se afirmă indestructibil, scria Nicolae Manolescu, ar fi obiectul cărții. Cam aceasta ar fi semnificația cuvîntului *indestructibil,* ultima mărturie scrisă a lui Chiril Merișor : el își conține propria sa negație. În drumul întemeierii unei noi societăți, *natura* se „cenzurează" fără cruțare.

Cartea are, astfel, un orizont magic ce se adresează „tradiției romanești", ca și „tradiției folclorice". *Lumile vechi,* care poartă închise în ele învățăminte azi pierdute, vorbind ca un *tot,* poartă legătura cu *Cosmosul,* într-un ritual (vezi istoria morunului uriaș, a copilului Izot, a țiganilor) ce păstrează aparențele comediei. Finalul, dedicat intrării naturii pe făgașul ei firesc, scoate la lumină funcția unui personaj (suprapersonaj : Mamă sau Mumă) esențial : Nașa Primavera :

„Era o vară secetoasă, seacă, fierbinte. Termometrele Galeriei indicau temperaturi incredibile. Pe *Dristorului* apăruseră paparudele. Într-o zi, pe la prînz, la poartă bătu o fetișcană desculță, despuiată, cu brîul de frunză

păgîn și rîsetul sfidător al roabelor stăpîne. Naşa Primavera, care ţinea la obiceiurile locului, îi strigă să intre și azvîrli peste ea o găleată de apă. (...). Fiica Indiei ţipa împroșcată, tropăind pe loc un dans al ei vechi, iute, vesel. Frunzele viţei sălbatice tresăriră... Copilăria însă era departe. Naşa Primavera aplauda...".

Cosmosul și-a refăcut unitatea, „galeria" convorbește cu lumea. Cartea își descoperă dreptul ei de a înfrunta Natura.

*
* *

Vom descoperi în prozele lui Constantin Ţoiu personaje înzestrate cu încărcătură demonică, pline de „electricitate negativă", adevăraţi mesageri ai adîncului, purtătoare ale unei voci autentice, nefalsificate. Ele reprezintă natura, adevărul intim al lucrurilor. Bărbaţii trebuie să-și trăiască vigoarea virilă, să fie deplini în bărbăţia lor. Vechiul cavalerism cu protocoalele lui, trebuie să reînvie în prezenţa adevăraţilor bărbaţi. Un cod etic complet înfrunzește la fiecare ieșire în arenă a preferaţilor romancierului. *Cavalerii* au uzanţele comportării în societate, „l'usage du monde" : sînt aristocraţi în fibra lor intimă. Jocurile galante fac parte dintr-un stil de viaţă, dintr-o noblețe a relaţiei. Dar și dintr-un respect al „naturalului", al firescului.

Obligado, al treilea roman important al scriitorului, e scris sub stea mateină. Dar și camilpetresciană. Scriitorul a ajuns la maturitatea care îi permite să polemizeze „din interior" cu clasicii romanului românesc modern. Mai întîi recunoaștem în J.T. dar și în Cimpoieru „mateini" incorigibili, „balcanici" aparţinînd unei stirpe pe cale de dispariţie. Au tapis-franc nous étions réunis, spune Mateiu. Spre deosebire de personajele maestrului, craii lui Constantin Ţoiu își prelungesc asfinţitul în localuri de lux, ele însele cu o biografie ; cu un trecut ; cu o istorie. Au ștaif, crailîcul lor ţine de civilizarea spiritului. În acele „localuri" s-au rostit cuvinte memorabile, pe care romancierul le transcrie, au poposit gazetari infatigabili, artiști teribili, desigur „demonici" prin inteligenţă, capacitate de previziune, uneori vocaţie tragică.

Scanned with OKEN Scanner

Obligado este romanul lui Bartolomeu Boldei, fotograf extraordinar, care trebuie să supraviețuiască soției sale. Femeia fusese uluitoare ; iubirea dintre cei doi, demnă de legendă. Omul agonizează și ascultă legendele arhitectului Jorj Turgea, „contemporan cu secolul și cu România mare, și cunoscînd tot ce se întîmplase în București în această căznită dar glorioasă sută de ani, de la palatul regal pînă la damele de pe Băcani 2". Cunoscînd și evident povestind : ca în celelalte romane ale lui Constantin Țoiu se povestește mult (sîntem la porțile Orientului unde vreme este), sînt deconspirate istorii secrete. Și secrete de alcov. Multe secrete de alcov, așa cum se cuvine unor „crai" adevărați. Don Juanii lui Constantin Țoiu trebuie tratați cu deferența necesară, orice privire încruntată ignoră statutul, tradiția, apartenența lor. Povestirea licențioasă face parte și dintr-o terapeutică, dacă e să citim totul ad litteram. Dar să nu înțelegem că arhitectul își întreține prietenul doar cu povestiri licențioase. Boieri „bătrîni", bucătărese teribile, mahalagioaice pur-sînge, prostituate dar, mai ales, *personaje fermecătoare* (oameni politici ziariști, etc.) retrăiesc, grație rafinatului degustător, revin, își țin show-ul. Au duh, au farmec, sînt spirituali. Drumul arhitectului și al fotografului prin București e o adevărată expediție de înregistrare și popularizare a *locurilor sacre* ale crailor. Ca orice scriitor care își respectă înaintașii, ca orice rafinat care degustă scrisul lor, Constantin Țoiu dă, prin personajele sale, onorul : „Ah, dar se aflau în inima Curții vechi !... A Crailor de Curtea Veche !... A lumii lor năzurcase în asfințit... A închipuirii umplînd cerul cu extincția ei rece, serafică, fosforescența viciului... Era ceva ce semăna cu un dulce și duios dezastru, cu un sfîrșit de lume în care nu mai rămăsese decît voluptatea, și cînd toți se duceau unul cîte unul, biruiți, în cap cu Pașadia, doar Pirgu, veșnicul Pirgu supraviețuindu-le, el, victoriosul, răul pus ori menit să schimbe totul ; Pirgu, care-i scotea pe toți cu măscările lui din letargie, dînd fuga la cimitir, îngropîndu-i grăbit pe toți, strigînd grăbit de accelerarea istoriei de pe roata trăsurii, în care se aruncase din mers : *Să vii negreșit, iau cuvîntul* !..." (s.n.). Din turnul de fil-

Scanned with OKEN Scanner

deș al poveștii autorul își aruncă cititorul în mijlocul cetății, în mijlocul pieții, în mijlocul prezentului unde daimonicul Pirgu e un ferment. Dar ce ferment !

Barbaria imediatului e subliniată rapid, în trecere. Din miraculoasele întîmplări sîntem proiectați, o secundă, în realitatea străzii, care nu iartă. Traseul mirific al Poveștii este întrerupt, o clipă, de apariția imediatului : aproape o epifanie.

Mai mult decît în alte cărți, epifaniile lui Constantin Țoiu se revendică, în *Obligado,* de la înțelegerea „lumii de dedesubt".

Sub lumea noastră, cea de față, există o alta ; noi, cei de aici, continuăm o altă lume. Există o artă a epifaniei în scrisul lui Constantin Țoiu, prozator foarte preocupat a intra în dialog cu mai tinerii săi colegi D. R. Popescu, Bănulescu, Fănuș Neagu, adică cu șirul de autori care au încercat — și au reușit — a reabilita arhaicul, în numele unor date ale specificității. Ca și în celelalte cărți ale prozatorului, apare și în *Obligado* agresiunea „lumii vechi", amenințarea, cvasimisterioasă, a lumii din adînc. Țăranii care ies la suprafață, care apar mereu în „centrul" capitalei, ritualurile practicate de un senior al pămîntului, ereziile și ereticii sînt voci ale adîncului. Uneori epifanii. Autorul consemnează, rece, apariții. prezențe, ieșiri la rampă. N-am zice că simpatizează emisarii lumii vechi sau nu simte nevoia să-i simpatizeze mereu. Om deplin al cetății, el este mai degrabă de partea lui Jorj Turgea, văzînd în prezența lor avertismente : „Să fim atenți, mai spunea el, noi stăm aici pe Codrul Vlăsiei, tăiat, dar ale cărui rădăcini posibile subzistă, și dacă ne vom supralicita construcțiile și nu le vom face temeinice și durabile și, mai ales, frumoase, pentru că *puterea oarbă numai de frumusețe se teme* (s.n.)... și dacă ne vom lenevi generațiile viitoare se vor trezi într-un deceniu sau altul cu asfaltul crăpat, găurit de forța Codrului care va acoperi, ca o junglă valahă, totul..."

O lume frumoasă, personaje cultivînd un stil de existență ; artiști ai existenței și maeștri ai armoniilor, eroii lui Constantin Țoiu aparțin tot mai mult unei lumi apuse, se „sting". *Obligado* este, ca și *Craii...,* cartea

unei stingeri. Klara, „frumusețe imperială", aparținea acestei lumi de care puterile oarbe se temeau. Romanul reînvie lumea acestei femei „fără seamăn".

Dar cum poate să reînvie lumea acestei „femei imperiale" ? Orașul cu locurile sale, cu povestitorii lui bătrîni e „scos" din Mateiu ; *eroticonul* îl parafrazează pe Camil Petrescu. *Patul lui Procust* rescris în cheie boccaccescă polemizează, desigur, cu viziunea camilpetresciană-stendhaliană asupra iubirii. Năzdrăvanul fotograf fusese și el un donjuan redutabil, Klara nu fusese unica sa iubire carnală. Femeia însăși a „trișat" o dată, într-o anume împrejurare. O ușoară emfază plutește pe ici — pe colo, mai ales atunci cînd eroii noștri se lansează în *contes grivoises* stil *Lunatecii*, stil *Venin de mai*. Căci a treia prezență tutelară a romanului *Obligado*, a treia zeitate este Ion Vinea. Zei : există mereu în literatura lui Constantin Țoiu o verticală care urcă sus de tot, către o lume purificată de accidental, către un Olimp al excelențelor sale. Către o „poveste" : așa cum „poveste" este și cafeneaua *Obligado*. Dar între acest Olimp, această Utopie a scriitorului și Lume există o bună circulație, uneori o excelentă circulație. Dacă J. T. apare în *Însoțitorul* odată cu șirul de povestitori, tot aci îl găsim citat pe Verhovenski : lansat în cursul unei șuete. Din *Demonii* scriitorul va prelua, pentru *Obligado*, o imagine a lumii de mîine : va transcrie (prin intermediul unui răsfățat romancier) contra Utopia dostoievskiană.

După un roman foarte important și după o carte vie, incitantă, cu pagini memorabile, (am numit *Galeria...* și *Însoțitorul*) *Obligado* e, mai degrabă, o carte de „respiro". Pagini excelente — multe — sînt și aici dar și numeroase pagini de șuetă, de răsfăț poetic și intelectual. Inedită e „tipologia iubirii" și dacă scriitorul a năzuit să dea *un nou cuplu*, o nouă tipologie pentru cititorii de romane de dragoste, a reușit pe deplin. În *romanul de dragoste*, *Obligado* capătă un loc aparte.

Dar nu sub semnul marii creații.

Scanned with OKEN Scanner

Dinu Săraru

Printre prozatorii foarte întîrziați se numără și Dinu Săraru, cronicar dramatic în deceniul al șaptelea, secretar responsabil de redacție al *Luceafărului* în perioada 1964—1968, deci în anii în care revista publica o seamă dintre paginile de vîrf ale lui D. R. Popescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Ștefan Bănulescu : poezii, schițe și nuvele care au schimbat fața literaturii deceniului. Fost-a secretarul responsabil o eminență cenușie, mintea care veghea ca avîntul să-și păstreze măsura în acel aer încă înghețat de primăvară culturală ? Omul va deține în anii ce vin munci de răspundere, lăsînd peste tot semnele trecerii sale. El e o personalitate publică, știind a rosti un discurs, a dirija un dialog și, mai ales — lucru important — a crea relații într-o lume atît de învrăjbită cum e cea a scriitorilor. Director al unui teatru, el a făcut din acesta o instituție model, plasînd-o în centrul atenției. Om al relațiilor publice, Dinu Săraru a intrat în proză atunci cînd notorietatea sa a fost suficient de mare ca să-i permită *să îndrăznească*. Fără această minimă îndrăzneală, fie ea și simulată, succesul ar fi devenit problematic. Cînd, în 1974, au apărut *Niște țărani*, succesul părea stimulat de intervenții amicale.

Niște țărani se recitește azi, la mai bine de zece ani de la apariție, cu plăcere și cu folos. Importante romane apărute între timp ne fac să observăm mai bine calitățile unei cărți ce s-a bucurat de o lansare extraordinară. Lucrurile ce s-au spus atunci țineau mai ales de precizia cu care autorul exista în interiorul unui spațiu geo-

grafic. Spiritul oltenesc, propulsat cu atîta energie în cultură de poeți și prozatori de primă mărime, era înregistrat de un romancier capabil de a înscena spectacole memorabile și de a crea personaje antologice. Totul se întîmpla ca în alte romane ale satului ; toate comparațiile puteau descrie acest roman. Exista un personaj din speța lui Ilie Moromete, exista o mizerie cum numai în romanele lui Zaharia Stancu, cele inspirate de la 1907, exista. Existau personaje pe care le întîlnisem în premieră în opera lui D. R. Popescu sau în opera lui Ion Lăncrănjan. Romanul era eminamente democratic, conversa cu toate operele similare, nașterea lui era asistată de toate capodoperele scrisului românesc consacrat satului. Linia cumetriilor putea merge încă mai departe, și o paralelă cu *Ion*, carte fără de care nu putem a înțelege felul de a exista al romanului românesc, ar putea da încă spor analizei. Existența e împărțită în mari cicluri, construcția unei case, căsătoria, moartea, sînt însoțite de ritualurile unei lumi străvechi. Literatura consacrată deceniului al șaselea a introdus, între aceste toposuri cu vechime, cîteva noi : cum se predau în anii aceia cotele, ce repercusiuni putea avea o replică ieșită din comun, cum se conversa cu un funcționar cu munci de răspundere, iată *momente* reluate de numeroase romane, schițe, nuvele. Conversînd cu toate, *Niște țărani* are enormul orgoliu de a le ignora pe toate ; romanul, ni se spune, e documentar („Fotografia de pe copertă și numele majorității eroilor sînt autentice și reprezină omagiul adus — și pe această cale — de autor țăranilor în mijlocul cărora a copilărit."), coperta însăși ilustrînd nimic altceva decît viața satului. Ce citim în acest roman documentar ? Am putea afirma, rămînînd în spiritul numeroaselor discuții ce au însoțit apariția romanului, că *Niște țărani* nu face decît să ne reamintească o seamă de întîmplări pe care cei ce au trăit, în anii deceniului al șaselea la țară, le cunosc foarte bine ; lumea este a noastră, e lîngă noi, și totuși cît de depărtată ! Totul ni se pare incredibil, realitatea pare a fi alta, nimic nu se desfășoară într-o lume a legii. Și totuși... în această lume în care totul amenință, periclitează securitatea eroilor iubiți de autor, a personajelor simpatice, există un „des-

Scanned with OKEN Scanner

tin“ care veghează ; care îl smulge pe autor dintre ființele abuzive redîndu-l satului său. Năiță Lucian se află mereu în pericol ; libertatea sa e mereu amenințată de constrîngerile personalului de ordine. Replica sa „artistă“ e privită cu foarte puțină înțelegere de oamenii disciplinei militare ce își fac tot mai des simțită prezența în sat. Țăran „care s-a ocupat cu războiul“ („politica noastră a fost războiul“ va declara la fiecare anchetă Năiță Lucian, precizînd : bunicul său luptase la 1877, tatăl în primul război mondial, el făcuse întreg cel de al doilea război mondial) Năiță Lucian va fi energic interogat de tinerii ofițeri, cei care nu s-au ocupat cu războiul, dar care au dobîndit rapid o tehnică a anchetării. Simpatia cititorului pentru Năiță Lucian e mereu asigurată ; eroul conversează, discută, el e Don Quijote dar și purtătorul unui război eroi-comico-satiric într-o lume în care toate războaiele sînt cumplite. Logica prozatorului și a prozei îl salvează pe erou de constrîngerile severe de care avea parte. Năiță Lucian nu e bătut, deși cei duși împreună cu el sînt, nu e arestat, deși... În momentele cele mai dificile apare, deus ex machina, primul secretar al raionului, personaj pe care prozatorul îl va folosi în *Clipa*.

În *Niște țărani* Dinu Săraru pune în scenă, grație unor personaje ce se țin minte (Năiță Lucian, Pătru cel Scurt, Craina, Ciclop) evenimente al căror curs îl putem, atît datorită celor trăite cît și datorită celor citite, bănui ; mai puțin studiat a fost efectul „coincidentia oppositorum“ ; marea comedie se naște tocmai din suprapunerea celor opuse. Noua societate ar trebui să vegheze la respectarea legalității, noua societate s-ar cuveni să respecte liniștea lui Năiță Lucian și a lui Pătru cel Scurt. Or comedia e că între lozincă și realitate se cască contradicții insurmontabile, lumea țărănească e asaltată de „ceilalți“, de personaje care nu au nici o legătură cu lumea lor. Uneori agresori — și agresorii cei mai răi — sînt tocmai țărani ce și-au abandonat condiția. În dialectica „naivă“ a romanului (și a întregii literaturi inspirate de aceste evenimente) țăranii înălțați, dețărănizați, vor reveni la condiția lor ; fiul lui Turbatu, cel care îl terorizase, ca ofițer, pe Năiță Lucian, pentru o frază, îl va întîlni pe acesta după ce a „trecut în rezervă“ :

Scanned with OKEN Scanner

îl va întîlni tocmai la o vînătoare făcută „cu arme clandestine". Năiță Lucian vrea să traverseze *clandestin* o seamă de evenimente, să trișeze „timpurile" ; vrea să învingă nesansa printr-o anume viclenie. Într-un fel, și similitudinile le-a observat toată lumea, nu altfel încercase Ilie Moromete. Vremile sînt altele, replica inițială a romanului („— Cine are pușcă, cine are pistoale, cine are arme, le predă pînă mîine dimineață !") marcînd „sfîrșitul războiului" ; nu definitiv, căci am văzut, Năiță Lucian continuă a-și păstra arma... Războiul nu s-a sfîrșit, continuă autorul mai în glumă mai în serios, la modul grav sau la modul tragicomic, parafrazînd sau parodiind o lozincă foarte cunoscută în acei ani. Faptele grozave ce ni se spun sînt atenuate de o replică și ea lăsată în suspensie, de alte fapte și mai grozave care par firești ; nimic nu mai e neobișnuit pentru acești oameni care traversează, de la un capăt la altul, un război ; nimic nu poate fi neobișnuit pentru oamenii care își aveau *lumea lor* și *timpul lor*. De la limbajul propriu la limbajul figurat nu e decît un pas pe care autorul are tactul de a nu-l face :

„— Nu mai scăpăm de iarna asta — se miră uitîndu-se pe geam muierea lui Pătru cel scurt. Dacă mai ninge așa ne îngroapă de vii.

— Vezi de treabă — făcu Pătru cel scurt —, nu ăsta e necazul cel mare."

Așa se încheie un capitol ; ce poate fi mai cumplit decît „a fi îngropat de viu" ? se poate întreba cititorul. Timpul e rău, și autorul nu ezită a „cita", a parafraza cunoscute texte privind satul ; sigur că modalitatea nu se încadrează perfect construcției romanești (preferam să vorbească țăranii) dar autorul știe că e pe un teren foarte alunecos și preferă a se rosti fără echivoc :

„Trecuseră doi ani de la praznicul de Sfînta Marie mică de la casa lui Pătru cel scurt, și timpul se dovedise foarte grăbit și mai ales nesimțitor la zbaterile țăranilor de la Cornul-Caprei.

Cu un simț al lor greu de priceput și de înțeles de către cineva care nu trăise pe valea apei aceleia, care se numea Cerna, simțeau că timpul trece vijelios pe lîngă ei, iar ei rămîn în urmă, undeva în afara acestui

timp, și simțeau destul de nelămurit, dar totuși simțeau că mai nimic din ceea ce știau despre viață, și de sute și mii de ani poate,.... acu, nu se mai potrivea și nu se mai lega...".

E în acest text întreg comentariul necesar al romanului ; îl face însuși autorul lui, dar o face, într-unul dintre capitolele următoare, și personajul principal :

„— Ne minte și timpul — zise Năiță Lucian..."

Primul și ultimul dintre citate conțin replici de o stranie ambiguitate, de o ciudată aderență la fapte imediate.

Cele două sate — satul cel vechi și satul timpurilor noi trebuie să se suprapună. Imaginea țăranului tradițional — cel impus, pentru vremile mai noi, de Ilie Moromete, nu e modificată. Paradoxal, scriitorul nu polemizează cu nimeni și nimic ; totul este acceptat, și însăși această acceptare a „modelelor" pare a vorbi despre energia polemică a romancierului. Scriitorul acceptă moromețianismul, dar ne propune o replică a lui care, la rîndul ei, să conteste literatura „postmoromețiană". El accceptă disimularea „țăranului", complicata viață interioară pe care a semnalat-o, în literatura noastră întîiul, Marin Preda, dar nu renunță deloc la cealaltă imagine a țăranului — cea de altădată. În urma lui Năiță pășește mereu Pătru cel scurt ca secundant dar și, prin toate întîmplările sale, „replică" a sa. Năiță e locvace, Pătru cel scurt e taciturn, primul e prolific, al doilea e steril. Sărăcia primului e suportabilă, a celui de al doilea, umilitoare. Pătru cel scurt intră, așa ca în orice proză a „țăranului sărac", „în rîndul lumii", dar evenimentul nu modifică nimic din viața interioară a personajului ; căsătorit, omul va rămîne în continuare singur, posesor al unei case, el nu va „împlini datinile", precum ceilalți.

Am văzut că ritualurile sînt, în *Niște țărani*, amputate, simplificate, dezgolite de o seamă dintre semnificații lor. Oamenii sînt atît de săraci încît orice sărbătoare e marcată doar printr-o „îmblînzire a timpului", printr-o „degustare a trecerii" și mai puțin prin ritualuri bogate, încărcate de semnificații...

Scanned with OKEN Scanner

Urmîndu-și personajele „naive", romanul are, la rîndul lui, o structură de o maximă simplitate ; o structură *naivă* am putea spune fără să greșim prea mult. Scriitorul nu documentează, scriitorul înscenează istorii. Nimic mai mult, doar rar vreo reflecție a autorului încarcă textul cu o frază suplimentară. Și totuși, de la prima la ultima frază criticul poate citi romanul și prin rețeaua lui de subtexte. Critic așezat ani în șir între texte, speculații și obsesii literare, Dinu Săraru își construiește cartea *in adînc*. Ceea ce ne spune el despre sat ne spune nu numai prin vocile eroilor săi (deși acestea rostesc mereu adevăruri memorabile despre sat) ci și prin rețelele interioare de sugestii și de simboluri pe care, ca orice romancier care se respectă, le construiește. Nu evident, sau nu încercînd să șocheze ; realizîndu-le tocmai prin precizia și prin transparența descrierii, prin insistența consemnării evenimentelor. Am văzut că luptele, războiul, pot căpăta un șir de semnificații noi. Am putea adăuga că, în competiție cu colectivizarea (pe care vrea să o „păcălească") Năiță Lucian construiește cîteva „temelii" de case. Casele ar fi trebuit să fie ale numeroșilor săi fii. Evenimentele stopează construcția și *temeliile* vor deveni inutile.

Există cîteva *teme* care însoțesc personajele de la un capăt la altul. Preocupate de „așezarea lor în lume", personajele lui Năiță nu vor mai descoperi LUMEA în care e cazul să se așeze. Aici începe tragicomedia lor : drumul și lupta lor cu morile de vînt.

Într-una dintre confesiunile sale, mărturisindu-se prin mamă oltean, Mircea Eliade încerca să definească astfel : „spiritul oltenesc" : „Oltenii sînt oameni ambițioși, energici... care nu sînt numai țărani, ci și haiduci... E provincia cea mai activă, cea mai entuziastă... a României.". Starea de continuu entuziasm care îl caracterizează pe personajul principal verifică, de la un capăt la altul, această definiție. Dacă proza oltenească a fost reprezentată, în literatura română, de o sumă de personaje (o serie exemplară a numit D. R. Popescu), aș spune că Năiță Lucian e Personajul său. Un fel de legitim, un fel de sinteză, un soi de passe partout. Un soi de erou ce,

Scanned with OKEN Scanner

încă nedespărțit de „matca sa folclorică", poate căpăta statutul unui personaj popular. Între care *alte personaje?* Iată o întrebare la care nu e neapărat necesar să interogăm doar literatura.

*

* *

Alte romane ale lui Dinu Săraru, *Clipa* și *Dragostea și Revoluția*, cărți de succes ale deceniului opt, nu au densitatea acestei cărți „documentare". Studiind biografii de oameni politici, ele sînt vii îndeosebi acolo unde autorul își reîntîlnește, fie și pentru cîteva rînduri, țăranii. Gazetar în sensul înalt, coordonator de ziare și reviste, de instituții artistice, Dinu Săraru și-a ilustrat vocația sa de scriitor al cotidianului în romane dar și în acțiuni ce îi poartă amprenta.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte 7

I. *Proza deceniului unu* (I) 11

Mihail Sadoveanu 12
Camil Petrescu 58
G. Călinescu 91

Proza deceniului unu (II) 117

Zaharia Stancu 118
Geo Bogza 154
Laurenţiu Fulga 178
Resurecţia 197
Marin Preda 198
Eugen Barbu 264
Titus Popovici 310

Postumele deceniului unu

V. Voiculescu 324

II. *Generaţia '60* (I) 357

Dumitru Radu Popescu 358
Fănuş Neagu 404
Vasile Rebreanu 437
Nicolae Velea 452
Ştefan Bănulescu 467
Sorin Titel 501
Augustin Buzura 529
George Bălăiţă 550
Nicolae Breban 579

Generaţia '60 (II) 611

Radu Cosaşu 612
Teodor Mazilu 626

Scanned with OKEN Scanner

Ion Băieşu 644
Paul Anghel 656
Ion Lăncrănjan 666
Petre Sălcudeanu 688
Constantin Ţoiu 699
Dinu Săraru 720

Lector : MIRCEA CIOBANU
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut 1985. Bun de tipar 16.12.1985.
Format 16/54 × 84. Coli tipo 45,5.

Tiparul executat sub comanda
nr. 492 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

PROZA ROMÂNEASCĂ DE AZI

De ce „Proza românească de azi"? *De azi* vrea să aducă în fața noastră scriitori *vii*, aflați în imediata noastră apropiere. Editați și reeditați, în volume impozante, studiați în școli: Sadoveanu și Camil Petrescu, Călinescu și Ivasiuc, Zaharia Stancu și Romulus Guga sînt autori de azi, actuali și vii, prezențe — uneori copleșitoare — în viața noastră literară. Îi redescoperim mereu și îi citim cu egală uimire, atenți la felul în care modelează literatura din preajma noastră. Ne redescoperim prin fiecare dintre ei, autori ai unui prezent continuu. Au urmași și epigoni, prefigurează direcții de evoluție ale scrisului românesc, se oglindesc în vitejiile tinerilor. Scriitorii de azi, *sînt* Marin Preda sau Zaharia Stancu, primul înconjurat de dragoste pe măsura operei sale, al doilea trecînd, după moarte, prin penumbrele care compensează întotdeauna excesele encomiastice.

Lei 32

Scanned with OKEN Scanner